MÜNCHENER
BEITRÄGE ZUR ROMANISCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE.
HERAUSGEGEBEN VON
H. BREYMANN UND J. SCHICK.
XII. HEFT.

DER CHOR IN DEN WICHTIGSTEN TRAGÖDIEN DER FRANZÖSISCHEN RENAISSANCE.

VON

DR. FRIEDRICH KLEIN.

MÜNCHENER
BEITRÄGE ZUR ROMANISCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE.
HERAUSGEGEBEN VON
H. BREYMANN UND J. SCHICK.
XII. HEFT.

DER CHOR IN DEN WICHTIGSTEN TRAGÖDIEN DER FRANZÖSISCHEN RENAISSANCE.

VON

DR. FRIEDRICH KLEIN.

ERLANGEN & LEIPZIG
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHH. NACHF. (GEORG BÖHME).
1897.

MÜNCHENER BEITRÄGE

ZUR

ROMANISCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE.

HERAUSGEGEBEN

VON

H. BREYMANN UND J. SCHICK.

XII.

DER CHOR IN DEN WICHTIGSTEN TRAGÖDIEN DER FRANZÖSISCHEN RENAISSANCE.

ERLANGEN & LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHH. NACHF. (GEORG BÖHME).
1897.

DER CHOR

IN DEN

WICHTIGSTEN TRAGÖDIEN

DER

FRANZÖSISCHEN RENAISSANCE.

VON

DR. FRIEDRICH KLEIN.

ERLANGEN & LEIPZIG
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHH. NACHF. (GEORG BÖHME).
1897.

Dem Andenken

meiner geliebten Mutter

gewidmet.

Inhalt.

Benützte Literatur.

Alamanni, Luigi: Antigone. (In: Teatro it. antico. II.) Milano 1808. 8⁰.

D'Ancona, Aless.: Manuale della letteratura ital. Firenze. 1892—94. 8⁰.

— Origini del teatro italiano. Torino. 1891. 8⁰.

Aristote: La Poétique. Manuscrit 1741 Fonds Grec de la Biblioth. Nationale. Préface de M. H. Omont. Paris 1891. 4⁰.

Aristoteles: *Περὶ ποιητικῆς*. Griechisch u. Deutsch, hgg. v. Susemihl. 2. Aufl. Lpz. 1874. 8⁰.

— *Περὶ ποιητικῆς*, ed. W. v. Christ. 2. Aufl. Lpz. 1878. 8⁰.

— *Περὶ ῥητορικῆς*, ed. Ad. Rœmer. Lpz. 1885. 8⁰.

— Werke. Schriften zur Rhetorik u. Poetik, übers. v. L. Roth u. Walz. Stuttg. 1853. 8⁰.

Arnaud, Ch.: Les Théories Dramatiques au XVIIᵉ siècle. Par. 1888. 8⁰.

Arnoldt: Über Schillers Auffassung u. Verwertung des antiken Chors in der Braut v. Messina. (Bericht des Kneiphöfischen Stadt-Gymnasiums.) Königsberg. 1883. 4⁰.

Aubignac, Franç. Hédelin, Abbé d' —: La Pratique du Théâtre. Amsterdam. 1669. 4⁰. (Benutzt wurde die Ausgabe von 1715. 2 Bde. 8⁰.)

Bähr, J. Ch. F.: Geschichte der römischen Literatur. 3. Aufl Carlsruhe. 1845. 2 Bde. 8⁰.

Barthélémy, l'abbé de: Voyage du jeune Anacharsis. Par. 1788. 6 Bde. 8⁰.

Batteux, l'abbé: Les Quatre Poëtiques d'Aristote, d'Horace, de Vida, de Despreaux . . . Par. 1771. 2 Bde. 8⁰.

Baumeister, A.: Denkmäler des klassischen Altertums. München u. Lpz. 1888. 3 Bde. 4⁰.

Baumgart, H.: Der Begriff der tragischen Katharsis. (In: Neue Jahrbücher für Philologie und Pädagogik, hgg. v. Fleckeisen u. Masius. 45. Jahrg.) Lpz. 1875. 8⁰.

— Aristoteles, Lessing, Goethe. Lpz. 1877. 8⁰.

— Handbuch der Poetik. Stuttgart. 1887. 8⁰.

Beauchamps: Recherches sur les Théâtres de France. Par. 1735. 4⁰.

Benius, Paulus—Eugubinius: In Aristotelis Poeticam Commentarii. Venetiis. 1624. fol.

Bernays, Jakob: Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über die Wirkung der Tragödie. (In: Abhandlungen der hist.-philol. Gesellschaft in Breslau. I.) Breslau. 1858. 4⁰.

Bernhardy, G.: Grundriss der Griechischen Literatur. Halle. 1867. 2 Bde. 8⁰.

Beyer, C.: Deutsche Poetik. Stuttgart. 1882. 3 Bde. 8⁰.

Böhme, Fr. M.: Geschichte des Tanzes in Deutschland. Lpz. 1886. 2 Bde. 8⁰.

Borinski, K.: Die Poetik der Renaissance u. die Anfänge der literarischen Kritik in Deutschland. Berl. 1886. 8⁰.

Bouterwek, F.: Geschichte der Poesie u. Beredsamkeit seit dem Ende des 13. Jahrh. Gött. 1802. 2 Bde. 8⁰.

Braitmaier, Fr.: Die Geschichte der poetischen Theorie u. Kritik v. d. Diskursen der Maler bis auf heute. Frauenfeld. 1888—89. 2 Tle. 8⁰.

Brosin: Schillers Braut v. Messina vor dem Richterstuhl der Kritik. (Prgr. der Ritterakademie. I.) Liegnitz. 1872. 4⁰.

Brunetière, Ferd.: L'Évolution des Genres dans l'Histoire de la Littérature. Paris. 1890. I. 8⁰.

Butcher, S. H.: Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art. London. 1895. 8⁰.

Canello: Storia della letteratura italiana nel secolo XVI. Milano. 1880. 8°.

Capella, Martianus: De nuptiis Philologiae et Mercurii libri IX. s. l. s. a. fol.

Carriere, M.: Die Poesie. Ihr Wesen und ihre Formen. 2. Aufl. Lpz. 1884. 8°.

Casteluetro, L.: La Poetica d'Aristotele vvlgarizzata e sposta. Vienna d'Austria. 1570. 4°.

Charisius, Flavius Sosipater: Artis grammaticae libri V, ed. Keil. 1857. 8°.

Chasles, Ph.: Études sur le XVIe siècle en France. Par. 1848. 8°.

Cholevius, C. L.: Die Geschichte der deutschen Poesie nach ihren antiken Elementen. Lpz. 1854—56. 2 Bde. 8°.

Christ, W. v.: Die Parakataloge im griechischen u. römischen Drama. (In: Abhandlungen der bayer. Akademie. I. Kl. XIII, 3.) München. 1875. 4°.

— Teilung des Chores im attischen Drama. (In: Abhandlungen der bayer. Akademie. I. Kl. XIV. II. Abt.) München. 1877. 4°.

— Metrik der Griechen u. Römer. 2. Aufl. Lpz. 1879. 8°.

— Geschichte der griechischen Literatur. (In: Iw. v. Müllers Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft. Bd. VII.) Nördlingen. 1889. 8°.

Cloetta, W.: Beiträge zur Literaturgeschichte des Mittelalters u. der Renaissance. Halle. 1890/92. 8°.

Corneille, P.: Œuvres, ed. Marty-Laveaux. Par. 1862. 12 Bde. 8°.

Cosack, W.: Materialien zu G. E. Lessing's Hamburgischer Dramaturgie. Paderborn. 1876. 8°.

Creizenach, W.: Geschichte des neueren Dramas. Halle. I. 1893. 8°.

Curtius, M. C.: Aristoteles Dichtkunst übersetzt, mit Anmerkungen, und besonderen Abhandlungen versehen. Hannover. 1753. 8°.

Dacier: La Poëtique d'Aristote traduite en Français, avec des Remarques. Par. 1692. 4°.

Daigaliers, François Pierre Delaudun: L'Art Poëtique François. Par. 1598. 8⁰.

Daniello, B.: Della Poetica. s. l. s. a. [Vinegia 1536.] 4⁰.

Dante, Alighieri: Tutte le opere, ed. Moore. Oxford. 1894. 8⁰.

Despois, E.: Le Théâtre Français sous Louis XIV. Par. 1874. 8⁰.

Dhom, H.: Welches ist das Verhältnis von Garniers Hippolyt zu seinen Quellen. Diss. [München.] Schweinfurt. 1889. 8⁰.

Diomedes: Artis grammaticae libri III, ed. Keil. Lpz. 1857. 8⁰.

— Emunctum opus. s. l. s. a. fol.

Dolce, Lodovico: Giocasta. (In: Teatro it. antico. VI.) Milano. 1809. 8⁰.

— Marianna. Vinegia. 1555. 8⁰.

— La Medea. Vinegia. 1560. 16⁰.

Donatus, Aelius: In libros XII Aeneidos interpretatio. Roma. 1521. 2⁰.

Döring, A.: Die Kunstlehre des Aristoteles. Jena. 1876. 8⁰.

Du Bos, l'abbé: Réflexions critiques sur la Poësie et sur la Peinture. Par. 1719. 2 Bde. 8⁰. Neuere Ausgabe. Dresden. 1760. 3 Bde. 8⁰.

Du Méril, Édél.: Origines latines du Théâtre Moderne. Par. 1849. 8⁰.

— Études sur quelques points d'Archéologie et d'Histoire littéraire. Par.-Lpz. 1862. 8⁰.

Ebert, Ad.: Entwickelungsgeschichte der franz. Tragödie, vornehmlich im 16. Jahrhundert. Gotha. 1856. 8⁰.

Egger, E.: L'Hellénisme en France. Par. 1869. 2 Bde. 8⁰.

Egger, J.: Katharsis-Studien. Wien. 1883. 8⁰.

Ey: Der Narr im King Lear. (In: Herrigs Archiv für d. Studium der Neueren Spr. u. Litt. Bd. 64.) 1888. 8⁰.

Faguet, É.: La Tragédie française au XVIe siècle. (1550—1600.) Par. 1883. 8⁰.

— Le XVIe siècle. Études littéraires. Par. 1893. 8⁰.

Freytag, G.: Die Technik des Dramas. Lpz. 1863. 8⁰.

Friedrichs, C.: Chorus Euripideus comparatus cum Sophocleo. Erlangen. 1853. 8⁰.

Fries, L.: Montchrestiens Sophonisbe, seine Vorgänger u. seine Quellen. Diss. Marburg. 1886. 8°.

Gantner, M.: Wie hat Garnier in seiner Antigone die antiken Dichtungen benutzt? Passau. 1887. 8°.

Garlandia: Synonyma. s. l. s. a. 8°.

Garnier, Robert: Les Tragedies, ed. W. Foerster. (In: K. Vollmoellers Sammlung frz. Neudrucke 3–6.) Heilbronn. 1882—83. 4 Bde 8°.

Gaspary, Adolf: Geschichte der italienischen Litteratur. Berl. 1888. 2 Bde. 8°.

Gebhart, Émile: Les Origines de la Renaissance en Italie. Par. 1879. 8°.

Gerlinger, B.: Die griechischen Elemente in Schillers Braut v. Messina. 2. Aufl. Augsburg. 1858. 8°.

Giraldi, Giovanbattista, Cinthio: De' Romanzi delle Comedie e delle Tragedie Ragionamenti (In: Bibliotheca Rara v. G. Daelli, ed. G. B. Pigna). s. l. s. a. 8°.

— — Altibe. Venetia. 1583. 8°.

— — Arrenopia. (In: Teatro ital. antico. V.) Milano. 1809. 8°.

— — Epitia. Venetia. 1583. 8°.

— — Euphimia. Venetia. 1583. 8°.

— — Orbecche. (In: Teatro ital. antico. IV.) Milano. 1809. 8°.

— — Selene. Venetia. 1583. 8°.

Girardin, S.-Marc: Tableau de la Littérature fr. depuis le XVIe s. jusqu'à nos jours. Par. 1876. 5 Bde. 8°.

Godefroy, Fréd.: Histoire de la Littérature fr. depuis le XVIe s. jusqu'à nos jours. Par. 1876. 5 Bde. 8°.

Goethe, W. v.: Sämmtliche Werke, ed. Goedeke. Stuttg. 1875. 10 Bde. 8°.

Gottschall, R. v.: Poetik. Die Dichtkunst und ihre Technik. 6. Aufl. Breslau. 1893. 2 Bde. 8°.

Gottsched, Joh. Christ.: Versuch einer critischen Dichtkunst für Deutsche. 2. Aufl. Lpz. 1737. 8°.

Goulston, Th.: Ἀριστοτέλους περὶ ποιητικῆς. Accedunt Versio Latina et insigniores Lectiones variantes. Glasguæ. 1745. 8°

Goujet, l'abbé: Bibliothèque Françoise, etc. La Haye (vol. I—II), Paris (III—XVIII). 1740—1756. 18 vol. 8°.

Grevin, J.: Cesar. ed. G. A. O. Collischonn. (In: Stengels Ausgaben u. Abh. etc. LII.) Marburg. 1886. 8⁰.
Hegel, G. W. F.: Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten. Berl. 1838. 8⁰.
Hense, O.: Der Chor des Sophocles. Berl. 1877. 8⁰.
Herder, Joh. Gottfr.: Sämmtliche Werke. Tüb. 1809. 15 Bde. 8⁰.
Hettner, H.: Geschichte der deutschen Literatur im 18. Jahrh. 3. Aufl. Braunschweig. 1879. 3 Bde. 8⁰.
Horatius, Q. — Flaccus: Episteln. ed. Keller u. Holder. Lpz. 1864/69. 8⁰.
Houben, H.: Der Chor in den Tragödien des Racine. Progr. Düsseldorf. 1894. 4⁰.
Hume, D.: Essays and Treatises on Several Subjects. Basel. 1793. 2 Bde. 8⁰.
Immisch: Zur aristotelischen Poetik. (In: Philologus. LV.) 1896. 8⁰.
Janua, Joannes de: Catholicon. Venedig. 1506. fol.
Jodelle, Est.: Les Œuvres et Meslanges Poétiques, ed. Ch. de la Mothe. Par. 1574, neu herausgegeben von Marty-Laveaux. Par. 1868. 2 Bde. 8⁰.
Jourdain, A.: Recherches sur les anciennes traductions latines d'Aristote. Par. 1843. 8⁰.
Isidorus Hispalensis: Originum libri 20. Basel. 1577. fol.
Juleville, Le Petit de —: Le Théâtre en France. Par. 1889. 8⁰.
Kahnt, P.: Gedankenkreis der Sentenzen in Jodelles und Garniers Tragödien etc. (In: Stengels Ausg. u. Abh. etc. LXVI.) Marburg. 1887. 8⁰.
Keil: Grammatici latini, nebst den Fragmenta et Excerpta Metrica, ed. — Lpz. 1874. 8⁰.
— — Scriptores de Orthographia, ed. — Lpz. 1880. 8⁰.
Klander, C. A.: Disputatio, quo loco Sophocles chorum ejusque cantus habuerit. Kiel. 1840. 4⁰.
Klein, J. L.: Geschichte des Dramas. Lpz. 1865. 10 Bde. 8⁰.
Kleinpaul, E.: Poetik. 6. Aufl. Barmen. 1868. 8⁰.
Koch, F.: Ferrex und Porrex. Eine literarhist. Untersuchung. Progr. Realsch. Altona. 1881. 8⁰.

Körting, Gustav: Geschichte der Litteratur Italiens. Lpz. 1880—84. 3 Bde. 8°.

La Croix du Maine et Du Verdier: Bibliothèques fr. Par. 1772—73. 6 Bde. 8°.

La Fresnaye, Vauquelin de: L'Art Poetique (1605), ed. Georges Pellissier. Par. 1885. 8°.

La Grande Encyclopédie, par une Société de Savants et de Gens de Lettres. Par. s. a. [1890 ff.]

Lamy: Nouvelles Reflexions sur l'Art Poëtique. Par. 1668. 8°.

Leimbach, Carl: Das Papiasfragment. Gotha. 1875. 8°.

Lemaître, J.: Corneille et la Poétique d'Aristote. Par. 1888. 8°.

Lessing, G. E.: Werke, ed. Goedeke. Stuttg. 1874. 11 Bde. 8°.

Lilienkron: Vom Chor des lateinischen Schuldramas im 16. Jahrh. (In: Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft.) 1890. 8°.

Lombardi, E.: La tragedia italiana nel cinquecento. Bologna. 1855. 8°. (In: Il Propugnatore. Bd. 18.)

Madius, Vinc. & Lombardus, Barth.: In Aristotelis librum de poetica communes explicationes. Madii vero in eundem librum propriæ annotationes. Venetiis. 1550. fol.

Madius, Vinc.: In Horatii Flacci de Arte Poetica Librum ad Pisones Interpretatio. Venetiis. 1550. fol.

Magnin, Ch.: Les Origines du Théâtre Moderne. Par. 1838. 2 Bde. 8°.

Marmontel: Poétique Françoise. Par. 1763, später 1767. 2 Bde. 8°.

Martelli, Lodovico: La Tullia. (In: Teatro it. antico. III.) Milano. 1809. 8°.

Milton, John: Works, ed. Masson. London. 1882. 3 Bde. 8°.

Minturnus, A.: De Poetica libri sex. Venetiis. 1559. 4°.

— — L'Arte Poetica 1563. 8°.

Moeller, H.: Die Auffassung der Kleopatra in der Tragödienlitteratur. Ulm. 1888. 8°.

Morf, H.: Die französische Litteratur in der zweiten Hälfte

des sechzehnten Jahrhunderts. (In: Z. f. frz. Spr. u. Litt. XIX, 1—61.) 1897. 8°.

Müller, E.: Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten. Breslau. 1837. 2 Bde. 8°.

Nisard, D.: Histoire de la littérature française. Par. 1849. 4 Bde. 8°.

— — Études sur la Renaissance. Par. 1855. 8°.

Nores, J. de: In Epistolam Q. Horatij Flacci de Arte Poetica . . . interpretatio. Venetiis. 1553. 8°.

Norton, Th. & Sackville, Th.: Gorboduc or Ferrex and Porrex. 1561, ed. Miss Toulmin Smith. Heilbronn. 1883. 8°.

Oesterley, H.: Die Dichtkunst u. ihre Gattungen. Breslau. 1870. 8°.

Öhmichen, G.: Das Bühnenwesen der Griechen u. Römer. (In: Iw. v. Müllers Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft. Bd. V, 3. Abt. B.) München. 1890. 8°.

Otto, R.: Mairet's Silvanire. Bamberg. 1890. 8°.

Paccius, Al.: Aristotelis Poetica in Latinum conversa. Pasileae. 1537. 8°.

Parfaict, les Frères: Histoire du Théâtre François etc. Par. 1735—1749. 15 Bde. 12°.

Pasquier, E.: Recherches de la France. Par. 1643. fol.

Patin: Études sur les Tragiques Grecs. Par. 1841—43. 3 Bde. 8°.

Patrici, Francesco: Della Poetica la Deca Istoriale. Ferrara. 1586. 4°.

Pauly, A.: Real-Encyklopaedie der klassischen Altertumswissenschaft. Stuttg. 1842. 6 Bde. 8°.

Peletier, J.: L'Art Poëtique. Lyon. 1555. 8°.

Pellisier, G.: De Sexti Decimi Saeculi in Francia Artibus Poeticis. Thèse. Par. 1883. 8°.

Piccolomini, M. Al.: Annotationi nel Libro della Poetica d'Aristotele. Vinegia. 1575. 4°.

Pigna, M. G. B.: I Romanzi, ne quali della Poesia, e della Vita dell' Ariosto con nuovo modo si tratta. Vinegia. 1554. 4°.

— Poetica Horatiana. Venetiis. 1561. fol.

Placidus, Luctatius: Glossae, ed. Deverling. Lpz. 1875. 8⁰.

Pougin, A.: Racine et les Chœurs d'Athalie. (In: Nouvelle Revue. Tome 55 me.) Paris. 1888. 8⁰.

Priscianus: Institutionum grammaticarum libri XVIII. ed. Hertz. Lpz. 1859. 2 Bde. 8⁰.

Puttenham, G.: The Art of Engl. Poesie. [L. 1589.] (In: Arber's Engl. Reprints No. 7.) London. 1869. 8⁰.

Quosseck, C.: Sidney's Defence of Poesy und die Poetik des Aristoteles. Progr. Crefeld. 1880. 4⁰.

Rapin, l'abbé: Réflexions sur l'Éloquence, la Poëtique, l'Histoire et la Philosophie. Dernière Édition. Amsterdam. 1686. 8⁰.

Reinkens, Hubert.: Aristoteles über Kunst, besonders Tragödie. Wien. 1870. 8⁰.

Ribbeck, Otto: Anfänge und Entwickelung des Dionysoskultus. Kiel. 1869. 4⁰.

— — Geschichte der römischen Dichtung. Stuttg. 1892. 3 Tle. 8⁰.

— Die Römische Tragödie im Zeitalter der Republik. Lpz. 1875. 8⁰.

Riess, L.: Der Chor in der Tragödie. (In: Preussische Jahrbücher. Bd. 54.) Berl. 1884. 8⁰.

Robert, P.: La Poétique de Racine. Par. 1890. 8⁰.

Robortellus, Fr.: In librum Aristotelis de arte Poetica explicationes. Basileae. 1555. fol.

Rosenbauer, A.: Die poetischen Theorien der Plejade. (Münchener Beiträge zur roman. u. engl. Phil. X.) Erlangen u. Lpz. 1895. 8⁰.

Rössler: Über das Verhältnis der Schiller'schen „Braut v. Messina" zur antiken Trag. Progr. Budistin. 1855. 4⁰.

Rucellai, Giovanni: L'Oreste. (In: Teatro it. antico. II.) Milano. 1808. 8⁰.

— — La Rosmunda. (In: Teatro it. antico. I.) Milano. 1808. 8⁰.

Rucktäschel: Einige Arts Poétiques aus der Zeit Ronsards u. Malherbes. Lpz. 1889. 8⁰.

Sainte-Beuve, C.-A.: Tableau hist. et critique de la

Poésie française et du Théâtre français au XVIe siècle. Par. 1838. 2 Bde. 8°.
Salomon: Glossae. s. l. s. a. fol.
Scaliger, Jul. Caesar: Poetices libri septem etc. Par. 1561. fol.
Scheidemantel, Eduard: Quaestiones Euanthianae. Lpz. 1883. 8°.
Scherer, W.: Poetik. ed. R. M. Meyer. Berl. 1888. 8°.
— — Geschichte der deutschen Literatur. 6. Aufl. Berl. 1891. 8°.
Schiller, Fr. v.: Sämmtliche Werke. Stuttg. (Cottasche Prachtausgabe.) 1860. 12 Bde. 8°.
Schillers Briefwechsel mit Körner von 1784 bis zum Tode Schillers. ed. K. Goedeke. 2. Aufl. Lpz. 1874. 2 Bde. 8°.
Schillers Briefwechsel mit Goethe. 4. Aufl. Stuttg. 1881. 2 Bde. 8°.
Schlegel. A. W. v.: Sämmtliche Werke, ed. Ed. Böcking. Lpz. 1846. 8°.
Schlegel, J. El.: Ästhetische u. dramaturgische Schriften, ed. v. Antoniewicz. Heilbronn. 1887. 8°.
Schröter, F. u. Thiele, R.: Lessings Hamburgische Dramaturgie etc. Halle. 1877. 8°.
Sidney, Ph: An Apology for Poetry. [London. 1595. 8°.] (In: Arber's Reprints.) London 1868. 8°.
Siebenlist, A.: Schopenhauers Philosophie der Tragödie. Pressburg u. Lpz. 1880. 8°.
Sophoclis Tragoediae, ed. Mekler. Lpz. 1887. 8°.
Speroni, Sperone: La Canace. (In: Teatro it. antico. IV.) Milano. 1809. 8°.
Stecher, J.: Notice sur la vie et les œuvres de J. Lemaire de Belges. Louvain. 1891. 8°. (Annexe aux œuvres de J. Lem. de Belges.)
Stephanus: Fragmenta poetarum. s. l. 1564. 8°.
Suetonius: De grammaticis et rhetoribus, ed. Roth. 2. Aufl. 1875. 8°.
Taille, Jean de la: Savl le Fvrievx. Paris. 1572. 8°.
Teichmüller, G.: Beiträge zur Erklärung der Poetik des

Aristoteles. (In: Aristotelische Forschungen I.) Halle. 1867. 8⁰.
Terentius, P.: Comœdiae cum Scholiis Aeli Donati et Eugraphi Commentariis. ed. Reinholdus Klotz. Lpz. 1838/40. 2 Bde. 8⁰.
Teuffel, W. S.: Geschichte der römischen Literatur, bearbeitet v. Schwabe. Lpz. 1882. 8⁰.
Tivier, H.: Histoire de la Littérature dramatique en France depuis ses Origines jusqu'au Cid. Paris. 1873. 8⁰.
Trissino, Giangiorgio: La Sofonisba. (In: Teatro it. antico. I.) Milano. 1808. 8⁰.
Varro, M. Terentius: De Lingua Latina. ed. Spengel. Berl. 1885. 8⁰.
Victorinus, Marius: Ars grammatica, ed. Keil. Lpz. 1874. 8⁰.
Victorius, P.: Commentarii in primum Librum Aristotelis de Arte Poetarum. Secunda Editio. Florentiæ. 1573. fol.
Vida, H.: De Arte Poetica Libri Tres. Parisiis. 1527. 8⁰.
Viehoff, H: Die Poetik auf Grundlage der Erfahrungsseelenlehre. Trier. 1888. 8⁰.
Vincentius Bellovacensis: Speculum doctrinale. ca. 1250. fol.
Viperanus, Jo. A. De Poetica Libri Tres. Antwerpen. 1579. fol.
Vischer, Fr. Theod.: Ästhetik. Stuttg. 1851—57. 3 Tle. 8⁰.
Voigt, Georg: Die Wiederbelebung des klassischen Altertums. 2. Aufl. Berl. 1893. 2 Bde. 8⁰.
Voltaire, F. M. A.: Œuvres, ed. Beuchot. Par. 1829 bis 1834. 70 Bde. 8⁰.
Wackernagel, W.: Poetik, Rhetorik und Stilistik, ed. L. Sieber. Halle. 1873. 8⁰.
Werner, Rich. Maria: Die Poetik und ihre Geschichte. Jahresbericht für neuere deutsche Litteraturgeschichte, hgg. v. Elias. Hermann. Szamatólski. I. Stuttg. 1893. 4⁰.
Weselmann, F.: Dryden als Kritiker (Göttinger Dissertation). Mühlheim. 1893. 8⁰.

Wolff, G. A. B.: De Canticis in Romanorum Fabulis Scenicis. Halae. 1825. 4°.

Wüstenfeld, F.: Die Übersetzungen arabischer Werke in das Lateinische seit dem XI. Jahrh. Gött. 1877. 4°. (Abh. d. k. Ges. der Wiss. zu Gött.)

Zimmermann, R.: Geschichte der Ästhetik. Wien. 1858. 2 Bde. 8°.

Zschalig: Die Verslehren von Fabri, Dupont und Sibilet. Diss. Lpz. 1884. 8°.

Anm. Unerreichbar blieben dem Verf.: Nisard: Examen des Poétiques d'Aristote, d'Horace et de Boileau. Par. 1845. 8°; Egger: Essai sur l'histoire de la Critique chez les Grecs, suivie de la Poétique d'Aristote, avec une traduction et un commentaire. P. 1849. 8°; Benoist, A.: Les théories dramatiques av. l. diss. de Corneille. (In den Annales de la Fac. d. lettres de Bordeaux.) 1891. S. 327—374, sowie die auf p. 18, 2, 26, 2, 35, 4 angeführten Schriften.

Vorwort.[1]

In seiner bekannten Geschichte der französischen Dichtung des 16. Jahrhunderts macht Sainte-Beuve (S. 264) die Bemerkung, dass die lyrische Poesie der Chöre in den französischen Renaissancetragödien diejenige des Dialogs weit überrage, und fügt in einer Fussnote bei, dass es ja begreiflicherweise viel schwerer sei, einen logisch aufgebauten lebendigen Dialog zu dichten, als moralische Sentenzen in Verse zu bringen. Natürlich will Sainte-Beuve, wenn er von moralischen Sentenzen als Gegenstand der Chorgesänge spricht, wohl kaum seine eigene Auffassung vom Wesen der Chorpoesie geben, sondern damit nur diejenige der Dichter des 16. Jahrhunderts kennzeichnen. Dass er diese im ganzen richtig charakterisiert hat, erscheint bei einiger Kenntnis der Dichtung des 16. Jahrhunderts glaubhaft. Zu einer Zeit aber, wo man nach Faguets Ansicht[2]) die Armut dichterischen Empfindens durch Sentenzenjägerei und moralisierende Betrachtungen zu verdecken suchte, wo man den Vorzug der Alten lediglich in der *formalen* Vollendung ihrer künstlerischen

[1]) An dieser Stelle ergreife ich gerne die Gelegenheit, meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. H. Breymann, dem Förderer meiner fachwissenschaftlichen Ausbildung, den Zoll des Dankes zu entrichten für die thatkräftige Unterstützung, welche er mir bei der Abfassung vorliegender Arbeit zu teil werden liess. — Dank schulde ich ferner den zahlreichen Bibliotheken, deren Schätze mir in zuvorkommendster Weise zur Benützung überlassen wurden, so besonders der kgl. bayer. Hof- und Staatsbibliothek, sodann der kgl. Universitätsbibliothek Göttingen, der kgl. Universitätsbibliothek Marburg, der kaiserl. Universitäts- und Landesbibliothek Strassburg und anderen deutschen Bibliotheken, endlich der Bibliothèque Nationale, der Bibliothèque Mazarine und der Bibliothèque de l'Arsénal in Paris.

[2]) *La Tragédie* etc., p. 42.

Erzeugnisse sah,[1]) kann es nicht wunder nehmen, dass man sich nach Kunsttheoretikern bei den Alten umsah. Die Schätze des klassischen Altertums nahm man eben nur so weit, als sie an der Oberfläche lagen. Ein ernstliches Sichversenken in die Tiefe des klassischen Geistes lag nicht in der Zeit. Wie wenig man den Wert dieser Schätze „*fühlte*", das zeigt schon der Umstand, dass man jenen Geist durch Gelehrsamkeit „*erjagen*" zu können glaubte, das zeigt ferner der jener Epoche wie keiner anderen eigentümliche Typus des *gelehrten* Dichters,[2]) das zeigt endlich die intensive Beschäftigung mit der *Theorie* der Dichtkunst. Diese Beschäftigung findet ihren Ausdruck in einer beträchtlichen Anzahl von Poetiken und Verslehren in metrischer und prosaischer Form, sowie in den umfangreichen Kommentaren zu Aristoteles' Poetik, welche seit Mitte des 16. Jahrhunderts in Italien und Frankreich veröffentlicht wurden.

Dort also gilt es, Umschau zu halten, wenn man über den Stand der theoretischen Kenntnisse vom tragischen Chore im 16. Jahrhundert Aufschluss wünscht. Im weiteren Verfolge sei hieran der Versuch geknüpft, die historische Übersicht über die Theorie des Chores bis auf unsere Tage fortzusetzen. Mit Hilfe des hierzu vorliegenden Materiales lassen sich ausser den Aristoteleskommentaren und den meist viel unbedeutenderen italienischen und französischen Poetiken des 16. Jahrhunderts, sowie den im Anschluss daran zu betrachtenden Poetiken der Folgezeit unschwer noch zwei weitere Hauptgruppen aufstellen: Zunächst die Untersuchungen über den tragischen Chor in Schillers „*Braut von Messina*" und sodann die damit nicht zusammenhängenden Forschungen der Poetik, welche zu der Feststellung des gegenwärtigen Standes der Frage über den Chor führen; im Anschluss daran ergeben sich sodann die Grundsätze, nach welchen auch der Chor in der Tragödie des 16. Jahrhunderts im folgenden betrachtet werden soll.

---

[1]) Faguet, l. c. p. 24.

[2]) So sagt Daigaliers, l. c. Livre V, Chap. VII. von Garnier: *«Un si docte et excellent personnage, qui a excellé en ce genre de poëme . . .»*

A. Die kunsttheoretische Auffassung vom tragischen Chore in alter und neuer Zeit.

I. Aristoteles.

Zu der Zeit, wo des Aristoteles Stern am philosophischen Himmel zu bleichen begann, verbreitete dessen Licht bereits die ersten Strahlen über ein anderes Gebiet, das der Literatur. Man kann beinahe sagen, dass von dem Jahre 1536 [1]) an, wo der 21 jährige Ramus vor der *Faculté des Arts* in Paris seine etwas anspruchsvoll klingende Doktorthese: „Alles ist falsch in der Philosophie des Aristoteles" [2]) verfocht, der Einfluss der Aristotelischen Poetik, mit welcher sich die Scholastik so viel wie gar nicht befasst hatte und welche man bis dahin nur in syrischen, arabischen und später (1256) [3]) daraus übertragenen lateinischen Übersetzungen [4]) kannte, von Jahr zu Jahr wuchs. Der griechische Text

[1]) Cloetta, *Beiträge* etc. II. p. 136. findet „die erste Spur eines Einflusses der Poetik auf die dramatische Dichtung im Jahre 1493". Diese Spur dürfte wohl nur auf italienischem Boden zu suchen sein.

[2]) Arnaud, *Les théories dram.* etc., p. 123.

[3]) Wüstenfeld, *Übersetzungen* etc., S. 91 und 93f., wo Hermannus Alemannus oder Teutonicus als Übersetzer eines Auszuges aus der Poetik von Ibn Roschd genannt wird; Jourdain, *Recherches*, 182, hatte als den arabischen Exzerptor den Averroës angeführt. Vgl. übrigens Egger, *L'Hellénisme* etc. I, 338; Renan, *Averroës* p. 46; Immisch, *Zur aristotelischen Poetik*, im *Philologus* 1896, LV, 20—38, und Creizenach, *Geschichte d. n. Dramas* I. 15 ff.

[4]) Lessing, *Werke*, VI. 75. Stück, p. 339; Egger, l. c. I, 338.

1*

der Poetik war nämlich erst 1503 zugänglich geworden [1]) und auch da nur der erste nach dem Berichte des Diogenes Laertius durch einen Exzerptor verkürzte Teil, der uns auch jetzt noch allein vorliegt, während ein weiterer Teil unwiederbringlich verloren scheint.[2]) Um das Verständnis der Poetik nun auch weiteren Kreisen zugänglich zu machen, gehen vom Jahre 1548 an mehrere italienische und französische Gelehrte daran, diese Schrift nach Sitte der Zeit meist mit grosser Umständlichkeit zu interpretieren.

Unsere erste Aufgabe wird es nun sein, die auf den Chor bezügliche Stelle bei Aristoteles näher ins Auge zu fassen. Sie lautet folgendermassen: „Man muss von der Annahme ausgehen, dass der Chor einer von den Schauspielern und dass er ein Teil des Ganzen sei und mitwirke bei dem Spiele, nicht wie bei Euripides, sondern wie bei Sophokles. Dasjenige aber, was von Späteren [als Chor] gedichtet wird, gehört ebensogut zu einer anderen Tragödie, wie zum [jeweiligen] Mythus; deshalb dichten sie [als Chor] Zwischenlieder, wie das zuerst Agathon in Mode brachte. Was für ein Unterschied ist es jedoch, ob man Zwischenlieder [als Chor] dichtet, oder eine Rede von einem Stück in ein anderes einfügt oder [gar] ein ganzes Epeisodion?“ [3])

Ausführlicher wird über die Bedeutung dieser Worte noch weiter unten (S. 47 ff.) gehandelt werden.

II. Horaz, die lateinischen Kritiker und Grammatiker.

Im klassischen Altertume steht von allen, bei welchen man füglich eine Erörterung dieses Gegenstandes vermuten kann, dem Aristoteles zeitlich am nächsten Horaz. Es sei deshalb hier kurz der Worte gedacht, welche er dem Chore in seiner Epistel an die Pisonen (*Ars p.* 193—201) gewidmet hat.[4]) Er beginnt mit der Vorschrift, dass der Chor die

---

[1]) Egger, l. c. I, 339.
[2]) Christ, *Einl. zur Ausgabe der Poetik*, p. III.
[3]) S. Anh. Nr. I. p. 132.
[4]) S. Anh. Nr. II. p. 132.

Rolle einer handelnden Person spiele, und die Pflicht eines einzelnen Schauspielers ausübe(?) und zwischen den Akten nicht ein Lied anstimme, welches das Ziel des Stückes nicht fördere und nicht enge mit demselben verknüpft sei.

Bis hierher bietet Horaz lediglich eine Art Wiederholung des Gedankens des Aristoteles, die aber der Schärfe seiner Auffassung nicht zu besonderer Ehre gereicht, indem er die drei Bestimmungen des Griechen nicht nur nicht als wesentlich verschieden erkennt, sondern, indem er auch die allzu summarische Zusammenfassung derselben im weiteren mit *moralischen* Vorschriften in Verbindung bringt, welche für ihn offenbar das Wichtigere sind. Das geht deutlich aus der Weitläufigkeit seiner Forderungen hervor, welche er in den folgenden Versen gibt: „Der Chor sei den Guten gewogen und erteile ihnen freundschaftlichen Rat, er lenke die Erzürnten in ruhigere Bahnen und beschwichtige die Aufgeregten; er lobe das Mahl eines einfachen Tisches, desgleichen die heilsame Gerechtigkeit, Gesetze, Frieden und Sicherheit; auch verschweige er, was ihm anvertraut wird, und flehe in inständigem Gebete zu den Göttern, dass das Glück wieder bei den Unglücklichen einkehre und die Hoffärtigen meide.“ Mit aller Entschiedenheit muss gleich hier dem Horaz ebenso, wie später den meisten Kommentatoren des Aristoteles, die durch Hereinziehung des moralischen Momentes nur allzu deutlich erkennen lassen, bei wem sie sich zur Interpretation des griechischen Kunstlehrers Rats erholten, entgegengehalten werden, dass der Grundsatz, der Chor müsse vor allem nach den Vorschriften der Moral handeln, vom Standpunkte der Poetik aus dem Wesen des Chores ebenso ferne liegt, wie eine moralische Tendenz dem Wesen der Tragödie überhaupt. Das ethische Prinzip gehört vielmehr dem Gebiete der Philosophie und der Religion an.[1])

---

[1]) Cf. Goethe, Werke 1826. VIII. p. 234—236: *Nachträge zu Aristoteles' Poetik.* Übrigens nahm das 16. Jahrhundert Horazens Lehre nicht nur an (wie aus Nores [1553] hervorgeht, der in seiner Interpretatio p. 71—76 weiter nichts als eine umständliche Paraphrase jener Stelle gibt), sondern es ging sogar noch weiter: da nämlich, wie Pigna (1561) ganz willkürlich annahm, das im ersten Teile der Vorschriften des

Weitere kunsttheoretische Darlegungen über den tragischen Chor suchen wir vergeblich in der spätlateinischen Literatur. Wenigstens haben es die zahlreichen Grammatiker und Rhetoriker, bei welchen man sich noch am ehesten eine Ausbeute versprechen möchte, geflissentlich gemieden, der Chorfrage nahe zu treten. Trotz genauester Durchsicht ist es uns nicht gelungen, bei irgend einem der unten aufgeführten Autoren[1]) eine Anspielung auf den tragischen Chor zu entdecken.

III. Vermittler antiker Kunstanschauung im Mittelalter.

Bei der Behutsamkeit, mit welcher selbst die Alten, denen man doch die Chordichtung allein verdankt, der theoretischen Erörterung der Frage zum grössten Teile ausweichen (nur Aristoteles hat eine solche gegeben, Horaz dagegen hat ihn so, wie er ihn verstand, ausgeschrieben und seine Definition in Form von Vorschriften erweitert), ist es nicht zu verwundern, wenn die Vermittler antiker Kunstbegriffe im Mittelalter sich womöglich noch weniger mit dem tragischen Chore beschäftigten, zumal da derselbe ja vor der Wiedererweckung des klassischen Altertums nicht mehr auf der Bühne erschien.

So finden wir denn z. B. bei Isidorus (Originum libri XX),

Horaz Geforderte *gesprochen*, das Weitere dagegen *gesungen* worden sei, so nennt jener Kommentator die zweite Hälfte der von Horaz dem Chore gestellten Aufgabe, also den Gesang, die *eigentliche*, die erste (gesprochene) die *uneigentliche* Thätigkeit desselben. Die Vorstellung aber, dass der Chor, wenn er gemeinsam singe, eine einzige dramatische Person darstelle, glaubt er als allzu lächerlich verwerfen zu müssen. (Poetica Horatiana, p. XXXIX.)

[1]) Suetonius, Priscianus, Varro, Donatus und Euanthius, Diomedes, Marius Victorinus, Maximus Victorinus, Caesius Bassus, Atilius Fortunatianus, Terentianus Maurus, Marius Plotius Sacerdos, Rufinus, Mallius Theodorus, welch letztere (von Max. Victorinus an) nebst den anonymen „Fragmenta et Excerpta Metrica" von Keil ediert wurden (Leipzig, 1874, 8°), ebenso wie Fl. Sosipater Charisius und folgende von Keil unter dem Titel Scriptores de Orthographia (Leipzig, 1880, 8°) herausgegebenen Autoren Terentius Scarvus, Velius Longus, Caper, Agroecius, Cassiodorus Martyrius, Beda, Albinus Audax, Doritheus, Arusianus Messius, Cornelius Fronto und Fragmenta grammatica.

Salomon (Glossae) und Garlandia (Synonyma) nicht die geringste Andeutung, welche überhaupt auf eine Bekanntschaft mit dem Chore hinwiese. Auch Vincentius Bellovacensis (ca. 1250) ist nicht viel besser unterrichtet; er kennt einen „chorus" nur bei den Juden und beschränkt sich hier auf die kurze Angabe, dass derselbe wenigstens aus 10 Sängern bestand.[1])

Am eingehendsten ist die Besprechung des Joannes de Janua.[2]) Dieser sagt nämlich, der Chor sei die zum Gottesdienst versammelte Volksmenge; dann werde auch der Ort so genannt, an welchem dieselbe singe. Diese letztere Bemerkung lässt erkennen, dass er bei seiner Erklärung eher an die Benennungen der christlichen Kirche dachte, als an die des griechischen Dionysoskultus. Seinen Namen habe der Chor von *concordia*, nicht aber, wie andere (?) behaupteten, von *corona*, welches seinerseits selbst von *chorus* abzuleiten sei, weil diejenigen, welche den *chorus* ausmachen, eine Art *corona* bilden, wenn sie um den Altar herumstehen. Möglich erscheine auch die Zurückführung auf *coaevus*, indem sich so der Chor als *quasi coaevorum cantus aut societas aut locus* darstelle.

Mit dieser etymologischen Kraftleistung, welche überhaupt als einzige Besprechung des Chores am Ausgange des Mittelalters steht, hat man sich genügen lassen, bis die Kommentare zu Aristoteles und Horaz das Interesse auch für diesen Gegenstand neu belebten und zu weiteren Erörterungen in Poetiken, sowie zu praktischen Versuchen auf der Bühne Anlass gaben.

IV. Die Kommentatoren des Aristoteles.

Gleich der erste Übersetzer des Aristoteles, Paccius (1536), welcher sich übrigens bei den Zeitgenossen hohen

---

[1]) Speculum doctrinale. Liber I, cap. 55.
[2]) Catholicon, s. v. chorus.

Ansehens erfreute,[1]) hat bei dieser Stelle mehrmals gestrauchelt.[2])

Zwar soll ihm weniger ein Vorwurf daraus gemacht werden, dass ihm der Sinn des (übrigens nicht sehr bedeutenden) zweiten Satzes nicht ganz klar geworden ist; die Schuld daran lag an der Lesart *διδόμενα* statt *ᾀδόμενα* und dem Fehlen des notwendig einzuschaltenden *οὐδέν*; deshalb übersetzt er: „Den Übrigen aber sei vielmehr dasjenige zugestanden, was sich auf das jeweilige Stück als das, was sich auf eine andere Tragödie bezieht.“ Verhängnisvoller aber wird sein Irrtum, wenn er die eigentlichen Worte der Definition offenbar missversteht.

Sieht er doch in der ersten Bestimmung des Aristoteles nicht viel mehr als folgende bühnentechnische Vorschrift: „Das Hauptgewicht *(summa)* soll in den Händen (*penes*) nur eines von den Schauspielern liegen.“ Dass er damit auf den Chorführer hindeuten wollte, liegt auf der Hand. Aber abgesehen von der gänzlichen Verkehrung des eigentlichen Sinnes der Worte hat er damit die Aufgabe des Chorführers viel zu sehr überschätzt. Schliesslich sucht er seiner Bedenken bezüglich des *συναγωνίζεσθαι* durch die scheinbar möglichst wörtliche Wiedergabe mit *uti concertationibus* Herr zu werden. Da nun aber diese letzteren Worte nur auf die Beteiligung des Chores am Wortgefecht, am Dialog hinweisen können, so dürfte er auch hier sich einer zu oberflächlichen Auffassung schuldig gemacht haben. Die übrigen Worte des Aristotelischen Textes über den Chor, allerdings von viel geringerer Bedeutung, geben infolge ihres klar zu tage liegenden Sinnes zu offenbaren Missverständnissen nicht mehr Veranlassung; wohl aber sind ihm die eigentlichen Worte der Definition ein ungelöstes Rätsel geblieben.

Robortello,[3]) der 1548 den ersten Kommentar zur

---

[1]) Es ergibt sich das schon daraus, dass die Worte seiner Übersetzung in mehreren späteren Kommentaren (so in denen von Robortello, Madius, Minturno) dem jeweiligen Abschnitte der Besprechung vorausgeschickt werden. Vgl. auch Otto, *Mairet's Silvanire*, p. XVI f.

[2]) S. Anh. Nr. III, p. 132.

[3]) S. Anh. Nr. IV, p. 133.

Poetik veröffentlichte (11 Jahre nach dem Erscheinen der Pacciusschen Übersetzung), teilt den Hauptirrtum des Paccius, dessen Übersetzung er abdruckt, indem er ausführt, dass „die Rolle des Chores nur einem Einzigen zu übertragen sei". Allerdings kennt er auch Beispiele dafür, dass der Chor im Plural angesprochen worden sei, aber daraus glaubt er nur schliessen zu dürfen, dass man den Chor dann in zwei Halbchöre geschieden habe. Die weitere Bestimmung, dass der Chor ein Teil des Ganzen sein solle, wird von ihm nur annähernd richtig gedeutet, indem er darin einen Hinweis auf die Beteiligung an dem Dialoge erblickt. Ob den Chor etwa noch ein anderes Band mit dem Ganzen verknüpfe, lässt er ununtersucht. Ein weiterer Stein des Anstosses wird das *συναγωνίζεσθαι*, das für ihn der Inbegriff einer langen Reihe edler Tugenden ist, als da sind „helfen, raten, versprechen, die Traurigen trösten, die Guten begünstigen, die Bösen verfolgen und tadeln". Das sei auch der Grund dafür, dass (wie er schon früher ausgeführt hat) der Chor nie aus Kindern bestehe „*propter ætatis imbecillitatem*."

Auch er scheint also von der wörtlichen Bedeutung „*mitkämpfen*" ausgegangen zu sein, und als Gegenstand der Bekämpfung alles Hassenswerte und jede Art von Unglück betrachtet zu haben. Beispiele findet er viele bei Sophokles, aber auch — und das will mit Aristoteles nicht recht stimmen — bei Euripides. In *einem* Falle aber glaubt er doch Aristoteles' Behauptung von Euripides' Verstoss bestätigt zu finden und schliesst dann mit einem bedenklichen „u. s. w." In einer allerdings oft zu tage tretenden, aber *ganz nebensächlichen Erscheinung*, die überhaupt nicht in der Definition liegt, aber noch eher mit der äusseren Stellung des Chores, in welcher er ein Teil des Ganzen sein soll, in Verbindung zu bringen ist, hat also Robortello, wie viele andere, eine Hauptaufgabe des Chores erblickt, indem er einen Ausdruck seines Lieblingsgedankens in dem Worte *συναγωνίζεσθαι* erkennt.

Aber Robortello ist so glücklich, noch eine vierte Vorschrift in der Stelle bei Aristoteles zu finden. „Paccius," sagt er, „hat sich hier des öfteren geirrt." Indem er dann

aber das διδόμενα desselben ebenfalls beibehält, interpretiert er — auch ohne οὐδέν — so: „Den übrigen Choreuten — *personis* — (ausser dem Chorführer) wird das zugeteilt, was auf die Handlung des Stückes Bezug hat; sie singen „nämlich" einiges, was in das Stück eingeschaltet und mit der ganzen Handlung verknüpft ist, was zuerst Agathon ausgedacht hat. Und fürwahr, was ist es doch für ein (gewaltiger) Unterschied, ob man den Chor etwas, das mit der Handlung verknüpft ist, singen oder irgend eine weitschweifige Erzählung vortragen lässt, die ganz verschiedene Teile hat und eine ganze Episode ist." Diese Übersetzung beweist auch ohne die ausführlichen und an Irrtümern reichen Erläuterungen, die er derselben vorausschickt, eine vollständige Verkennung des Aristotelischen Gedankens, die schon damit beginnt, dass er in jener ganz beiläufigen Bemerkung etwas Integrierendes, ein „*quartum praeceptum*" erblickt. Robortello hat also den Aristoteles noch mehr missverstanden, als Paccius.[1])

Ungleich tiefer ist die Auffassung der beiden Kommentatoren Madius und Lombardus (1550). Deutlich sprechen sie aus,[2]) dass Aristoteles mit dem ersten Satze den Chor als den Träger der Rolle eines einzigen Schauspielers bezeichnen wollte; auch die nächste Bestimmung deuten sie ziemlich richtig, wenn sie sagen, der Chor solle in der gleichen Sache thätig sein — *laborare in eadem re* — wie die Schauspieler. Den Ausdruck συναγωνίζεσθαι dagegen scheinen sie nicht in seinem ganzen Umfange zu erfassen, wenn sie sagen, der Chor stelle gleichsam den Bundesgenossen der Schauspieler dar und solle nichts sagen noch singen, was nicht zu dem Stücke in Beziehung stehe. Auch bezüglich des Unterschiedes des Sophokleischen und Euripideischen Chores dürften sie Aristoteles nicht vollständig verstanden haben, wenn sie glauben, dass der Chor des Sophokles deshalb vorzuziehen sei, weil er mehr am Dialoge teilnehme. Dagegen sind

---

[1]) Otto, *Mairet's Silvanire*, p. XVIIf., ist der Meinung, dass Robortello auch hinsichtlich des Gesetzes der Einheit der Zeit „den unverfänglichen Standpunkt des Stagiriten verlassen habe", ja dass er sogar „bewussterweise über den Aristoteles hinausgegangen" sei.

[2]) S. Anh. Nr. V, p. 135.

sie sich völlig klar über Aristoteles' Anschauung bezüglich der von Agathon eingeführten Zwischenlieder. Und noch mehr; in den *Annotationes* (die bisherigen Erörterungen sind unter dem Titel *Explanatio* verzeichnet) wird *διδόμενα* in *ᾀδόμενα* (sic) emendiert und vor *μᾶλλον* die unentbehrliche Negation ergänzt. Der sich nun ergebende Zusammenhang führt sie dann notwendig auf die richtige Ergänzung zu *λοιποῖς*, nämlich Dichter, und nicht Schauspieler, wie Paccius und Robortello wollen.

So bedeutet der nur zwei Jahre jüngere Kommentar des Madius und Lombardus für unsere Stelle einen wesentlichen Fortschritt in der Interpretation des Aristoteles gegenüber demjenigen Paccius' und Robortellos, wenn auch ein allseitiges Durchdringen des griechischen Textes noch nicht zu konstatieren ist.

Nicht auf der gleichen Höhe[1]) bezüglich der Textkritik an unserer Stelle steht der von Victorius im Jahre 1560 verfasste Kommentar.[2]) Obgleich dieser Erklärer zugibt,[3]) dass jene Stelle sicher verderbt sei, will er weder vor *μᾶλλον* die Negation einschalten, noch kann er sich zu der Emendation in *ᾀδόμενα* verstehen, und sucht *διδόμενα* damit zu stützen, dass er es auf die Sitte zurückführt, nach welcher der Archon dem Dichter den Chor gewährte oder verweigerte; auf diese Weise wird es ihm natürlich unmöglich, einen halbwegs logischen Gedankengang herzustellen. Interessanter dagegen ist seine Auffassung der eigentlichen Definition.[4]) Wie Madius und Lombardus, so weist auch er und zwar sowohl in der Übersetzung als auch im Kommentare darauf hin, dass der Chor die Stelle eines einzigen Schauspielers zu

---

[1]) Otto, *Mairet's Silvanire,* Einl. p. XIXf., hat bereits darauf hingewiesen, dass Victorius den Aristoteles auch hinsichtlich der Regel von der Einheit der Zeit „mehr ausgebeutet habe, als es der Text erlaube“; durch seine Interpretation habe er den zeitgenössischen Dichtern „eine Richtung vorgezeichnet, die vom Wege der Alten ganz merklich abwich“.

[2]) In unserer Arbeit haben wir einen neuen Abdruck aus dem Jahre 1573 benützt.

[3]) l. c. p. 192.

[4]) l. c. p. 188 ff. S. Anh. Nr. VI, p. 135.

vertreten habe. Jedoch sind ihm die drei Bestimmungen — ein Schauspieler, ein Teil des Ganzen und Mitspieler — nur synonyme Wendungen, die nur deshalb dreimal wiederholt worden seien, um die darin liegende Mahnung um so eindringlicher zu gestalten: Der Chor solle „nach seinem Teile“ das Stück fördern und seinem Ziele entgegenführen.[1]) Damit hat er ohne Frage den Sinn von *συναγωνίζεσθαι*, das er ganz richtig mit *ἀγωνιστής* in Zusammenhang bringt, wenn nicht deutlich erfasst, so doch richtig gefühlt, ohne sich aber klar darüber zu werden, welch bedeutsames Wort er damit eigentlich ausgesprochen hatte.

Für den Aristotelesinterpreten wäre es übrigens näher gelegen, als für sonst jemanden, sich und andere an das von Aristoteles über Ziel und Wirkung der Tragödie Gesagte zu erinnern. Das aber hat Victorius versäumt, und so sind im Laufe der Jahrhunderte des Aristoteles Worte ungehört und unverstanden verhallt.

Der chronologisch am nächsten stehende Kommentar ist der in italienischer Sprache verfasste von Castelvetro (1570),[2]) welchem wir von vornherein grosses Interesse entgegenbringen, weil er neben Robortello und Victorius nicht wenig dazu beigetragen hat, die Kenntnis von den Aristotelischen Theorien in Frankreich zu popularisieren.[3]) Hätte sich aber bei den Zeitgenossen, wie z. B. bei Grevin,[4]) der gute Geschmack noch nicht gegen die Chorpoesie laut und deutlich ausgesprochen, so wäre man versucht, dies dem Castelvetro zuzuschreiben.[5]) Für die Theorie des Chores

---

[1]) *Fabulam ad exitum perducere, adiuuare fabulam studio suo, ad finem perducere.*

[2]) S. Anh. Nr. VII, p. 136.

[3]) Egger, l. c. p. 339.

[4]) Siehe weiter unten p. 20.

[5]) Auch in der Frage von der Einheit der Zeit ist Castelvetro nicht ganz in den Bahnen des Aristoteles geblieben, wenn er auch nicht auf solche Abwege geraten zu sein scheint, wie in unserer Frage. Cf. Otto, l. c. p. XX ff.: „Überall hat er die Sätze des Aristoteles gut in seinem Geiste aufgenommen, hat sie durchdacht, sie in seiner Weise bald unmerklich, bald merklich umgedeutet, oft eine Harmonie hineingebracht, die Aristoteles nicht geschaffen hätte, und schliess-

bedeutet seine Interpretation des Aristoteles einen bedenklichen Rückfall in die Unklarheit und Unsicherheit der ersten theoretischen Versuche. Abgesehen davon, dass auch er wie Victorius die drei einzelnen Bestimmungen des Aristoteles im grossen und ganzen als gleichbedeutend betrachtet, glaubt er, dass dieselben nur zur Anwendung zu bringen seien, wenn der Chor spreche. Dieser habe nämlich zwei Hauptaufgaben: zu sprechen und zu singen (!). Der Text des Gesanges scheint ihm aber nicht sehr wichtig, denn er verliert darüber kein Wort. Übrigens, meint er, gehöre der Gesang doch auch zum Chore; Euripides habe sich ja den Tadel des Aristoteles dadurch zugezogen, dass sein Chor überhaupt nur *spreche!* Und nun vollends die textlich unsichere Stelle! Hatte man bisher zu *τοῖς δὲ λοιποῖς διδόμενα*, das er natürlich festhält, entweder „*Schauspielern*“ oder „*Dichtern*“ ergänzt, so gelangt Castelvetro schliesslich zu der unwahrscheinlichsten Ergänzung, wenn er „*Chören*“ vorschlägt. Nach seiner Interpretation würde sich also folgender Wortlaut ergeben. „Die Dinge, welche den übrigen Chören zugestanden werden, gehören zu einem *anderen* — *ἄλλου è da supplire*, meint Castelvetro; bei Aristoteles steht es erst bei *τραγῳδίας* — dramatischen Stoff oder einer anderen Tragödie.“ Ferner: der Gebrauch solcher Zwischenlieder werde von Aristoteles u. a. schon deshalb verpönt, weil er nicht sehr alt sei, indem er nicht über seine Zeit hinaufreiche. (!)

Durch Knappheit und zum Teil auch durch richtige Auffassung [1]) mutet uns dagegen der ebenfalls italienisch geschriebene, nur fünf Jahre jüngere Kommentar des Piccolomini an (1575). Der Chor, so meint er, äussere sich entweder durch den Mund seines Sprechers oder im gemeinsamen Ge-

---

lich gerät er hier und da mit dem alten Philosophen selber in bitteren Streit, wenn nämlich in das System, das er sich auf Grund einer gewissen Anzahl von aristotelischen Äusserungen gebildet hat, irgend ein schlichter, klarer Satz des Stagiriten nicht passt.“

[1]) Noch günstiger spricht sich Otto (l. c. p. XXIII) über Piccolominis Übersetzung der Stelle aus, welche zur Aufstellung des Gesetzes von der Einheit der Zeit Anlass gegeben hat; sie „ist durchaus objektiv und greift also der Auslegung in keiner Weise vor“.

sange, in beiden Fällen habe er nur *eine* Aufgabe — also auch Piccolomini scheidet nicht die drei Bestimmungen des Aristoteles — sich von dem *Ziele* des Stückes — *proposito* — nicht zu entfernen.[1]) Hierbei wird man an des Victorius Ausdruck „*ad finem perducere*" erinnert, doch nur, um sogleich enttäuscht zu werden: denn als Mittel zu diesem Zwecke gibt Piccolomini an: raten, trösten, aufmuntern u. s. w. kurz „etwas, was die Hauptpersonen der Handlung betrifft".

Die verderbte Stelle ist in den *Annotationi* nicht eingehend besprochen. Aus seiner Übersetzung geht aber hervor, dass er, wenn wir *διδόμενα* in Kauf nehmen, sie wohl am besten von seinen Zeitgenossen erfasst hat. Er sagt nämlich: „Bei vielen Anderen scheint es, dass Alles das, was dem Chor zugestanden wird, nicht mehr (d. h. also: ebensowenig) zu diesem Stücke gehört, als zu einer anderen Tragödie." Auch den Rest der Stelle deutet er mit richtigem Verständnisse.

Als letzter der Aristoteleskommentare sei hier derjenige des Paolo Beni aus Gubbio besprochen, welcher, erst 1613[2]) verfasst, insofern unser Interesse verdient, als er am Schlusse der Besprechung unserer Stelle noch eine sehr charakteristische Äusserung über die Chorpoesie überhaupt thut. Durch seine Auffassung der Aristotelischen Vorschrift dagegen bedeutet er dem Victorius gegenüber auf keinen Fall einen Fortschritt. Die Abhängigkeit von dem letzteren geht sogar so weit, dass er ihm nicht nur die Gedanken, sondern sogar die Worte entlehnt; finden wir doch bei ihm das *ad exitum perducere* wieder, das er in allen Farben schillern lässt, als: *fabulam peragere, promovere, urgere.* Aber ganz deutlich geht aus seinen Worten hervor, dass er nur den jeweiligen materiellen Inhalt dabei im Auge hat und nicht ahnt, dass der Chor auch zur Förderung der tragischen Wirkung im Sinne des Aristoteles mitarbeiten könne.

Warum die Euripideischen Chöre hinter denen des Sophokles zurückstehen sollen, ist ihm unerfindlich: „*obscurè*", bemerkt er in lakonischer Kürze. Dafür untersucht er mit

---

[1]) S. Anhang Nr. VIII, p. 137.

[2]) Benutzt wurde eine spätere Ausgabe vom Jahre 1624, s. Anh. Nr. IX (p. 137 ff.).

um so grösserer Umständlichkeit, inwiefern der Chor nur als ein Schauspieler aufgefasst werden könne. Doch auch hier gelangt er zu einem *non liquet* und schliesst seine Untersuchungen mit dem Satze ab: „Was man davon halten soll, mögen bessere Kenner sorgfältiger erwägen."

Wie erstaunen wir aber, noch das folgende *Ceterum censeo* zu vernehmen: „Ich für meinen Teil bin der Ansicht, dass im antiken Drama gar manches liegt, was nicht sowohl der Wahrscheinlichkeit, dem Anstande und dem Nutzen der Zuschauer entspricht oder mit dem gesunden Verstande vereinbar wäre, als vielmehr dem masslosen Pöbel wohl behagt. Sicherlich war es mehr auf den Kitzel von Aug und Ohr berechnet, als auf die richtige Belehrung und Tugend, wenn sie angesichts der ernsten Dinge tanzten, mit verschiedenen Gestikulationen einherschritten und ihre Stimme in mannigfachem Gesange ertönen liessen."

Damit ist vom Standpunkte der Kritik nichts anderes ausgesprochen als die Bestätigung des Todesurteiles über den Chor, welches vom Publikum und von den schaffenden Dichtern bereits vor einer Reihe von Jahren verhängt worden war. [1])

V. Die Kunsttheorie des XVI. Jahrhunderts und der Folgezeit.

Der Übergang von den poetischen Gesetzgebern des Altertums und ihren Erklärern zu den Theoretikern des 16. Jahrhunderts wird vermittelt durch mehrere Humanisten, deren Poetiken in ziemlich starkem Abhängigkeitsverhältnisse zu Aristoteles und Horaz stehen.

Während wir in der in lateinischen Versen verfassten Poetik Vidas (1527) überhaupt keine Erwähnung des Chores finden, und derselbe auch von Pigna (1554) nur im Vorübergehen gestreift wird, [2]) indem dieser einmal sagt. der Chor solle eine einzige dramatische Person sein, und an

---

[1]) S. u. p. 20.

[2]) *I Romanzi* etc., s. Anh. Nr. X. p. 138.

anderer Stelle, er passe überhaupt nur für die Tragödie und nicht für die Komödie, dürfe nur reiflich überlegte Dinge aussprechen und müsse daher von durchaus ernstem Charakter sein, bietet uns die lateinische Poetik Minturnos (1559) eine eingehende Besprechung.[1] Hier sind dramaturgische und bühnentechnische Fragen bunt durcheinander gewürfelt; das zeigt bis zu einem gewissen Grade schon seine Disposition. Die Aufgabe des Chores, so sagt er, sei eine dreifache: die der Fortbewegung, des ruhigen Verharrens auf dem Platze, und die der Trauer; erstere findet bei dem Einzuge des Chores statt, die zweite in der festen Stellungnahme in der Orchestra; die Trauer endlich tritt ein, wenn die „ganze übrige Handlung" von Trauer erfüllt ist, doch „auch sonst vielfach". Ferner finden wir bei ihm die Forderung ausgesprochen, dass der Chor seine Worte während des Aktes an die Schauspieler, nach deren Abtreten aber an die Zuhörer richten solle, sowie Angaben darüber, dass derselbe in Halbchöre geteilt wurde und wie diese sich zu einander und zu den Schauspielern verhielten. Dass übrigens dem Minturno des Aristoteles Poetik in der *vulgata editio*[2] des Paccius oder, was noch wahrscheinlicher ist, in dem mit Paccius' Übersetzung ausgestatteten Kommentare des Robortellus vorgelegen ist, geht aus seinen Worten an mehreren Stellen hervor. So sagt er einmal: „Der Chor streitet mit als Helfer", und zwar gebraucht er hier — wie Paccius und nach ihm Robortellus, *concertat* und gleich darauf *concertatio;* „und handelt gewissermassen wie irgend einer der Schauspieler"; ja er sagt sogar, dass Sophokles hierin mehr gelobt werde als Euripides. Dann verstummt die Stimme des Stagiriten oder vielmehr die seiner Kommentatoren, und Minturno predigt nun weiter im Tone des Robortello und des Horaz, dessen hierher gehörige Verse er sogar schon früher im Wortlaut mitgeteilt hat. Der Chor, welcher die Ansicht des Dichters vertrete (*quasi authoris personam suscipiat*), solle loben, tadeln, schelten, ermahnen u. s. w., über-

---

[1]) *De Poeta, Liber* III, s. Anh. Nr. XI. p. 138.

[2]) Cfr. Beni, a. a. O. *Cap.* XIII. *particula* XCVI.

haupt jede Art von Tugend in Schutz nehmen (*omne denique virtutis genus tueatur*); und schliesslich: seine eigentliche Thätigkeit bestehe im Gesange und nicht in der Darstellung, wenn auch seine Lieder immer im engsten Zusammenhange mit der Handlung bleiben sollen.

Dieselben Gedanken finden wir, wenn auch nicht in der gleichen Weitschweifigkeit, noch in einem anderen Werke Minturnos niedergelegt, nämlich in seiner vier Jahre später in italienischer Sprache veröffentlichten Arte Poetica (1563). Besonderes Gewicht ist auch dort auf die schon oben erwähnten drei Hauptaufgaben des Chores gelegt.[1]

Dass Scaliger[2] in seiner nur zwei Jahre jüngeren Poetik (1561) nicht besonders tiefe Studien über den tragischen Chor gemacht hat, ist ihm schon von Faguet vorgeworfen worden. Gleichwohl wäre es unbillig, Scaligers Worte, der Chor sei der Teil zwischen einem Akte und einem anderen, als seine Definition des Chores auszugeben. In dem ersten Buche nämlich, das er *Historicus* betitelt, und in dem er lediglich die geschichtliche Entwicklung der einzelnen Dichtungsarten bespricht, hat er auch den Chor berührt und mit jener Bemerkung nur kurz dessen Stelle innerhalb der Tragödie angedeutet. Seine eigentliche Anschauung hat er dagegen in dem *Idea* betitelten dritten Buche eingehender, wenn auch nicht sehr originell dargelegt. Der Stoff des Chores, so sagt er hier, solle immer dem Ideenkreise des Stückes entnommen sein (*ducatur ex idea argumenti*), und das sei dem Euripides besser als dem Sophokles gelungen.

Dann folgt eine echt horatianische Aufzählung allerlei vortrefflicher Handlungen, welche der Chor vollbringen solle: trösten, trauern, tadeln, prophezeien, bewundern, urteilen, ermahnen, lernen, hoffen, zweifeln. Wenn somit Scaliger auch keine bahnbrechenden Neuerungen hervorgerufen hat, so ist er doch in seinen Anschauungen ein echtes Kind seiner Zeit gewesen.

Ein letzter Blick auf diese lateinisch schreibenden Theore-

---

[1]) *Text*, s. Anh. Nr. XII, p. 139.

[2]) *Poetices Libri Septem* etc., s. Anh. Nr. XIII, p. 140.

tiker belehrt uns, dass Viperanus[1]) in seiner Poetik (1579) bloss eine Reihe historischer, bühnentechnischer und metrischer Bemerkungen über den Chor im Drama im allgemeinen, und in der Tragödie im besonderen bietet; wo es sich um die dramatische Stellung des Chores handelt, überlässt er das Wort dem Horaz, dessen bekannte Stelle über den tragischen Chor citiert wird, worauf noch einige Erörterungen über die Chormusik folgen.

Die Italiener, welche zu den bisher betrachteten Philologen das Hauptkontingent stellten, haben sich dagegen mit rein ästhetischen Untersuchungen über den tragischen Chor nicht sehr intensiv befasst, soweit dies aus den dem Verfasser[2]) vorliegenden Poetiken zu ersehen ist, bei welcher Gelegenheit die Bemerkung gestattet sei, dass weder Trissino,[3]) noch Bernardo Tasso,[4]) noch endlich Torquato Tasso[5]) des Chores überhaupt Erwähnung thun. Während Daniello (1536) sich als treuen Anhänger des Horaz dadurch erweist, dass er vom Chore verlangt, er solle Nüchternheit, Gerechtigkeit, Frieden u. s. w. empfehlen, bespricht die uns in ziemlich verstümmelter Form überkommene Poetik Giraldis[6]) in bunter Reihenfolge metrische, bühnentechnische und verschiedene andere Fragen, die zwar den Chor betreffen, aber weder ein eigentliches System des Chores, noch auch eine Definition geben. Und auch Patrici (1586), der dem Chore das ganze neunte Buch seines Werkes[7]) widmet, gibt nichts über die Stellung des Chores innerhalb der Tragödie an, sondern handelt von dem Ursprunge des Wortes Chor, der Chormusik, von Festchören etc.

Wie wenig auch von den französischen Theoretikern des 16. Jahrhunderts zu erwarten sei, ist bereits im Vorworte

[1]) *De Poetica libri tres* etc., s. Anh. Nr. XIV, p. 140.

[2]) Nicht zugänglich waren ihm die Poetiken von Valla (1498) und Varchi (1549).

[3]) *La Poetica.* Venedig. s. a. (1563?).

[4]) *Ragionamento della Poesia.* Vinegia. (1562) 1612. 4°.

[5]) *Discorsi dell'Arte Poetica.* 1564. (in: *Le Prose Diverse*, ed. Cesare Guasti. *Firenze.* 1875. 8°.)

[6]) a. a. O. Parte Seconda.

[7]) *Della Poetica* etc.

angedeutet worden;[1]) immerhin sind wir überrascht, wenn wir finden, dass aus der stattlichen Anzahl der französisch geschriebenen Poetiken des 16. Jahrhunderts und der nächstfolgenden Zeit überhaupt nur vier und auch diese nur ganz summarische Erörterungen dem Chore widmen.[2])

---

[1]) Cfr. noch Faguet, *La tragédie* I. p. 24, 27; und Egger, a. a. O. I. vol., XIVe leçon, p. 331. Wenn Rosenbauer, *Die poetischen Theorien der Plejade*, p. 86 sagt: „Auch darüber wurde im Kreise der Plejade verhandelt, ob der Chor in der Tragödie nötig sei oder nicht", so erwartet man für diese Behauptung aus zwei Gründen ein anderes Beispiel als das des Grevin; denn dieser kann ja doch streng genommen nicht zu den Dichtern der Plejade gezählt werden, wenn er auch ihrer Richtung angehört; und dann hat gerade er das Bedürfnis des tragischen Chores nach antikem Muster verneint, woraus, da er als einziges Beispiel bei Rosenbauer angeführt wird, der falsche Schluss gezogen werden könnte, dass die Dichter der Plejade den Chor aus der Tragödie hätten ausscheiden wollen. Gerade das Gegenteil ist der Fall; denn Dichter sowohl wie Theoretiker rechnen mit dem Chore als einem gegebenen Faktor und Grevin selbst wagt es ja nicht einmal, ihn zu verbannen, sondern sucht nur nach einer dem Geschmacke des Publikums mehr zusagenden Form für denselben.

[2]) In folgenden Poetiken des 16. Jahrhunderts, welche von dem Verfasser auf der *Bibliothèque Nationale* und anderen Bibliotheken von Paris eingesehen wurden, ist der Chor überhaupt nicht behandelt: 1) Fabri, *Le grant et vray art de pleine Rhetorique*. Rouen. 1521. 4°. 2) Du Bellay, *La Deffence, et Illvstration de la Langue Françoyse*. P. 1549. 8°. 3) Sibilet, *Art poetique*. P. 1555. 8°. 4) Foelin, *La Rhetorique Françoise*. P. 1555. 8°. 5) Fontaine, *Quintil svr le premier livre de la Defence et Illustration de la langue Françoyse*. P. 1555. 8°. 6) Ronsard, *Abrege de l'Art Poëtique François*. Paris. 1565. 8°. 7) Ronsard, *Les Quatres Premiers Livre* (sic) *de la Franciade*. P. 1572. (ed. Marty-Laveaux. P. 1890. 8°.) 8) De la Taille, *La Maniere de Faire des Vers*. P. 1580. 8°. 9) Des Accords, *Particulieres obseruations sur les vers François*. P. 1585. 8°. 10) Deimiers *L'Academie de l'Art poetique*. P. 1610. 11) La Mesnardiere, *La Poëtique*. P. 1639. 8°. 12) Gournay, *Les Advis, ou les Presens*. 1641. 8°. 13) Anonym, *Remarques sur la Langue Françoise*. P. 1647. 8°. 14) Colletet, *L'Escole des Muses*. P. 1652. 8°. 15) Colletet, *L'Art Poëtique*. P. 1658. 8°. 16) Colletet, *Traitté de la Poesie Morale et Sentencievse*. P. 1658. 8°. 17) Anonym, *Parterre de la Rhetorique Fr*. P. 1659. 8°. 18) Lancelot, *Quatre Traitez de Poësies Latine, Françoise, Italienne, et Espagnole*. P. 1663. 8°. 19) Ménage,

Peletier (1555) verlangt vom Chore, dass er auf Seite des Dichters stehe, eine sentenzenreiche Sprache führe, die Götter fürchte, die Laster tadle, die Bösen bedrohe, zur Tugend ermahne, und das alles solle er kurz und entschlossen thun. [1])

Der letzte Zusatz, die einzige neue Bestimmung über den Chor, ist Peletiers eigenste Erfindung. Denn dass der Chor sich besonderer Kürze zu befleissigen habe, geht weder aus Aristoteles' Poetik noch aus der des Horaz, noch auch aus den Stücken des Sophokles hervor — von denen des Aeschylus gar nicht zu reden.

Alles Übrige dürfte am ehesten dem Horaz oder möglicherweise auch dem Robortellus entlehnt sein. Auf ersteren kann nämlich die Forderung, dass der Chor den Standpunkt des Dichters zu vertreten habe, zurückgeführt werden, wenn man sich daran erinnert, dass im 16. Jahrhundert an jener Stelle statt *actoris partes* auch *authoris partes* [2]) gelesen wurde.

Nächst Peletier muss dann Grevin (1562) erwähnt werden, der von allen Dichtern der Renaissance zuerst eine Spur von der Kenntnis der Aristotelischen Poetik und zwar in dem seiner Tragödie *La Mort de Cesar* vorausgeschickten *Discours sur le Théâtre* [3]) zeigt und gerade zehn Jahre, nachdem die erste Tragödie nach klassischem Muster gedichtet war, die Abneigung der Franzosen gegen den gesungenen Chor dokumentiert. Wenn er daher im Gegensatze zu den Griechen und Römern statt eines solchen Chores in seiner Tragödie die Soldatengruppe einführe, welche *unter sich* Zwiesprache

---

Observations. P. 1666. 8⁰ (in Malherbes *Poësies*). 20) Richelet. *Versification Françoise.* P. 1671. 8⁰. 21) Rapin, ***Réflexions sur la Poétique d'Aristote.*** P. 1674. 8⁰. 22) Lamy, ***De l'Art de Parler.*** Paris. 1675. 8⁰. 23) Vavasseur, ***Remarques sur les Nouvelles Réflexions Touchant la Poétique.*** P. 1675. 24) Mourgues, ***Traité de la Poësie Françoise.*** s. l. 1697². 8⁰. 25) Chalons, ***Régles de la Poésie Françoise.*** P. 1726.

[1]) *L'Art poét.*, p. 72. — Text, s. Anh. Nr. XV, p. 140.

[2]) Pigna, *Poetica Horatiana*, cap. XXXIX.

[3]) Z. T. abgedruckt in Du Méril, *Études* etc., p. 173. — Text, s. Anh. Nr. XVI, p. 141.

halte, so habe er gehofft, dadurch dem französischen Geschmacke eher zu entsprechen.

Abermals in einer Vorrede zu einer Renaissancetragödie finden wir weitere Ausführungen über den Chor. Jean de la Taille hat seinem *Saul le Furieux* (1572) eine Abhandlung, betitelt *De l'Art de la Tragédie*, vorausgeschickt und dort [1]) unter anderem auch verlangt, dass der Chor, eine Vereinigung von Männern oder Frauen, am Ende der Akte sich über die vorausgegangene Handlung unterhalte, auch jenes System des Verschweigens und Bittens übe, welches wir schon aus Horaz kennen und schliesslich, dass er das jeweilige materielle Interesse wach erhalte, indem er nicht zu lange bei dem Anfange verweile, sondern auf den raschen Verlauf der Handlung hinarbeite. Dies im einzelnen auszuführen, würde ihn zu weit ablenken, er verweise nur noch auf Horaz und besonders Aristoteles, der seine Gedanken mit grosser Feinheit dargelegt habe.

Dort allerdings suchen wir vergebens nach solchen Rezepten; würde es doch dem Wesen des Chores, als des Vertreters des lyrischen Prinzips in der Tragödie, geradezu zuwiderlaufen, wenn er thätlich in die Handlung eingreifen wollte, und anders lässt sich doch das «*déduire la Tragedie vers le milieu ou la fin*» des Jean de la Taille nicht auffassen.

Zu einer Zeit endlich, wo die Chorpoesie schon im Absterben begriffen war, sah Daigaliers (1598) die Aufgabe des Chores [2]) darin, dass er darüber spreche, was sich während des Aktes zugetragen habe, dass er immer die Wahrheit des betreffenden Ereignisses darlege, das dargestellte Unglück beweine und hohe Thaten preise. Ähnliches hatte ja auch schon Horaz verlangt, nur mit noch grösserer Ausführlichkeit. Auch werden seine diesbezüglichen Verse zum Überfluss von Daigaliers citiert. Betreffs der Anwendung von Chorgesängen unterscheiden sich seine Anschauungen von denen mehrerer seiner Zeitgenossen, in erster Linie von

---

[1]) Blatt 3b. a. 4a. — Text. s. Anh. Nr. XVII, p. 141.

[2]) *L'Art Poétique, L. V. Ch. VII.* — Text, s. Anh. Nr XVIII. p. 142.

Scaliger, der sein *pars inter actum et actum* an jener Stelle sofort durch eine „*tutior definitio*“ modifiziert hatte: (*pars*) *post actum.* Er behauptet nämlich, jeder Akt habe seine Chöre am Ende, mit Ausnahme des 5. Aktes[1]) und wenn er selbst in zwei seiner Tragödien[2]) dagegen verstossen habe, so bekenne er seinen Irrtum, er sei eben auch von anderen dazu verleitet worden; wenn aber vollends Garnier so weit gehe, dass er Chöre auch während der Akte singen lasse, und dadurch dem Chore seinen Charakter als Grenzstein zwischen den Akten entziehe, so müsse er zu dieser offenbaren Verletzung jener Grundregel sicher einen triftigen Grund gehabt haben.

In metrischer Hinsicht sei jede Art von *vers adonicques* zulässig; doch sei in einem und demselben Chorliede immer dasselbe Versmass beizubehalten; er selbst sei sogar so weit gegangen, dass er in einer und derselben Tragödie für alle Chöre immer das gleiche Metrum gebraucht habe.

Schliesslich dürfte vielleicht als dem 16. Jahrhundert angehörig, obwohl erst 1605 veröffentlicht, der *Art poétique*[3]) des Vauquelin de la Fresnaye angeführt werden, welcher aber nichts weiter gibt als eine paraphrasierte Übersetzung der wohlbekannten Stelle des Horaz.

Noch geringer als im 16. Jahrhundert sind die Andeutungen über den Chor, welche wir bei den französischen Theoretikern der Folgezeit finden. In seiner zuerst von

[1]) l. c. Livre I. cap. IX. s. Anh. A. Nr. XIII. p. 140. Man sieht, dass über die Frage, ob nach dem V. Akte noch ein Chorgesang folgen dürfe oder nicht, unter den Theoretikern des 16. Jahrhunderts keine Übereinstimmung herrschte. Bei Aristoteles 1452 b. cap. 12. heisst es von der *Exodos*, sie sei derjenige ein Ganzes bildende Teil der Tragödie, auf welchen kein (eigentl.) Chorgesang mehr folge. Diese Definition findet in den meisten Stücken der griechischen Tragiker und in allen Stücken Senecas Anwendung. Weiteres s. bei Cloetta a. a. O. I., p. 57 ff.

[2]) Beauchamps, *Recherches* II. p. 35 führt unter seinem Namen überhaupt nur zwei Stücke auf: *Le Martire de S. Sebastien* und *Les Horaces*. Paris. 1596. in 12⁰. (David le Clerc.)

[3]) *Livre second*, V. 467—486. s. Anh. Nr. XIX, p. 143.

Arnaud[1]) eingehend besprochenen Abhandlung vom Jahre 1630 bedauert Chapelain die Unterdrückung der Chöre und fordert deren Wiedereinführung.

Anders Corneille, welcher vom Chore nur mehr als von einer dem Altertume angehörigen Einrichtung spricht.[2]) Er sagt, der Chor habe als Schauspieler an der Handlung teilgenommen, wenn er sprach; dies habe er aber nur durch den Mund eines Einzelnen gethan, damit er von den Hörern verstanden werde; wenn alle Choreuten sich zugleich äusserten, so sei dies nicht möglich, besonders wenn (wie dies bei gemeinschaftlicher Äusserung immer der Fall gewesen sei) gesungen werde. Weitere Aufschlüsse über die Thätigkeit des Chores in dem Organismus der Tragödie sucht man aber vergeblich in den drei Abhandlungen über die Tragödie und in den einzelnen *Préfaces.*[3])

Racines eigenartige und glückliche Verwendung des Chores ist bereits von mehreren Seiten besprochen worden,[4]) so dass wir hier auf diesen Punkt nicht näher einzugehen brauchen.

D'Aubignacs Ansicht (1669) lässt sich dahin zusammenfassen, dass der Chor nicht nur zur Einhaltung der Einheit des Ortes, sondern auch zur Beobachtung der Einheit der Zeit Veranlassung gegeben habe; denn es sei doch für den Zuschauer ganz unglaublich, dass eine so grosse Anzahl von Menschen eine längere Zeit als etwa einen Tag an einem und demselben Orte zubringe. Ja sogar zum engeren Zusammenhange der Handlung trage der Chor bei, eine Behauptung, die er allerdings im einzelnen zu beweisen unterlässt.

---

[1]) *Théor. dram.* etc. S. 139 ff. — Vgl. auch Dannheisser in der Z. f. frz. Spr. u. Litt. 1892. XIV, 17.

[2]) *Premier Discours. De l'Utilité et des Parties du Poëme Dramatique,* Œuvres I, 10—51.

[3]) Auch in der trefflichen Arbeit von J. Lemaître, *Corneille et la Poétique d'Aristote.* P. 1888. 8° (cf. Litteraturbl. 1891. Nr. 22), findet dieser Punkt keine Besprechung. Vgl. noch Benoist. Les théor. dram. etc., S. 327—374.

[4]) Houben, *der Chor in den Trag. Racines.* Düsseldorf. 1894. (cf. Gymnas. XIII, Nr. 9 und 10). Vgl. auch Herrigs Archiv XLVI, 24 ff., LXIV, 257.

Ausserdem ist nach seiner Ansicht der Chor auch die Veranlassung dazu gewesen, dass die Alten es vermieden, jemanden auf offener Bühne töten zu lassen; denn, sagt er, dies wäre ja in Gegenwart so vieler Personen nicht möglich, da diese dem Gefährdeten doch sicherlich zu Hilfe kämen.[1])

Wie wir aber schon hervorgehoben haben, berühren alle diese Punkte nicht das Wesen des Chores; sie sind vielmehr nur die Folge seiner Existenz.

Lamy (1668) meint, dass man zu seiner Zeit zwischen den einzelnen Akten die Bühne leer lasse, „um die Aufmerksamkeit der Zuhörer nicht zu sehr anzuspannen.“[2]) Das Gegenteil zu sagen, wäre richtiger gewesen; denn die Chöre wurden sicher nicht abgeschafft, weil sie zu nervenerregend waren.

Ferner sieht Dacier (1692) in den Mitgliedern des Chores nur Zuschauer der Handlung, allerdings daran interessierte Zuschauer.[3]) Besondere Erwähnung verdient seine Bemerkung, dass der Chor die Veranlassung zur Beobachtung der Einheit des Ortes sei, welchen man nicht habe wechseln können, da bei der fortwährenden Anwesenheit einer so vielköpfigen Menge die Handlung sich nicht im Innern der Häuser abspielen konnte, sondern einen grossen Schauplatz unter freiem Himmel erforderte. Im Übrigen stimmt Dacier so ziemlich mit Horaz überein; zur Erklärung von *συναγωνίζεσθαι* sagt er, der Chor müsse auf den Abschluss der jeweiligen Handlung hinarbeiten; also von einer Teilnahme des Chores an dem Streben nach der Erreichung der höchsten Ziele der Tragödie ist auch hier keine Rede.

Immerhin aber hat der an und für sich ansprechende, wenn auch das Wesen des Chores nicht eigentlich berührende Gedanke Daciers (betreffs der Einheit des Ortes) anregend gewirkt.[4])

---

[1]) Livre 3e. — Hinsichtlich der Bedeutung d'Aubignacs als Theoretiker vergleiche man die eingehenden Ausführungen Arnauds in dessen *Théories dramatiques au XVIIe siècle.* Par. 1888.

[2]) *Nouvelles Réflexions* etc. Chap. VII. Text s. Anh. Nr. XX. p. 143.

[3]) *La Poétique d'Aristote. Remarques sur le Chap.* XIX.

[4]) So z. B. wohl auf Lessing, was seinen Erklärern Cosack (Materialien p. 268) und Schröter-Thiele (Lessings Hamb. Dram. p. 269) entgangen ist.

Was dagegen der Chor innerhalb des Dramas zu thun habe, ist eine Frage, die von D'Aubignac und Dacier ebensowenig beantwortet worden ist, wie von den Kritikern des 18. Jahrhunderts: Du Bos (1719), [1] Marmontel (1763)[2]) und Batteux (1771)[3]): denn auch der letztere ist nur im stande, die von Horaz verlangte Thätigkeit des Lobens und Tadelns dadurch zu erklären, dass das Publikum, welches der Chor darstelle, ja gewöhnlich diese Praxis übe.[4])

Hatte aber in Frankreich ursprünglich das Vorhandensein des Chores als das wesentlichste Merkmal einer nach antikem Vorbilde gearbeiteten Tragödie gegolten, und war er fast immer, selbst bei keineswegs antiken, sondern sogar romantischen Stoffen und bei manchen im Mysterienstile geschriebenen Stücken beibehalten worden,[5]) so hatte der gesunde Geschmack der englischen Dichter sich von Anfang an dieses Beiwerkes begeben; nicht als ob der Name Chor bei ihnen überhaupt nicht zu finden wäre. Aber das, was auf der englischen Bühne als Chor bekannt war, hatte mit dem antiken kaum mehr als den Namen gemein.

So gleich der aus vier weisen Männern bestehende Chor der ersten klassischen Tragödie *Ferrex and Porrex* (1561). Er moralisiert nach jedem Akte über das kurz vorher Dargestellte und erklärt sodann die *dumb shows*, zeigt aber keine Zugehörigkeit zu den handelnden Personen, sondern macht vielmehr den Eindruck einer Art Abstraktion der Weisheit.[6])

In noch höherem Grade gemahnt der Chor in *The Rare Triumphs of Love and Fortune*, durch solche Personifizierung von Abstrakten eher an Gestalten der alten Moralitäten als an den antiken Chor. Zudem umfasst seine Zahl nur drei, obendrein noch

---

[1]) *Réflex. Crit. Par. 1719.* 2 Bde. 8°.

[2]) *Poëtique Françoise. Paris.* 1767. 8°.

[3]) *Les Quatre Poëtiques* etc. *Paris.* 1771.

[4]) ibid. vol. I. p. 91.

[5]) Cfr. Otto. l. c. Einl. p. XXXVII f., wo z. B. folgende Stücke aufgeführt werden: *Acoubar ou la Loyauté*, das in Kanada spielt, von J. du Hamel. 1586; *L'Ecossaise* von Montchrestien; *Hist. Tragique de la Pucelle de Dom Remy. Nancy.* 1581; *Saint Jacques* von B. Bardou. Limoges. 1596. etc.

[6]) Smith. Einl. zum *Gorboduc*, p. XII f.

verschieden charakterisierte Personen, während der Chor in Kyds *Spanish Tragedy* nur aus zwei, in *Locrine* sowie in Shaksperes *Henry the Fifth* gar nur aus einer Person besteht.[1])

Die Folge der kümmerlichen Pflege des Chores in den Tragödien war es natürlich, dass auch die Theorie sich selten eingehend damit befasste. Von den dem Verfasser zugänglichen[2]) englischen Poetiken des 16. Jahrhunderts verlieren die von Sidney und Webbe[3]) überhaupt kein Wort über den Chor, während Puttenham[4]) nur ganz kurz von einem besonderem Platze für die Musiker und *Sänger* spricht, die für die „Erholung und Unterhaltung" der Zuschauer in den Zwischenakten zu sorgen hätten, und Goulston[5]) in seiner kommentierten Ausgabe von Aristoleles' Poetik sich ungefähr auf den Standpunkt des Italieners Victorius stellt, wenn er das *συναγωνίζεσθαι* mit *„una contendere"* übersetzt und durch *„quo fabula ad finem veniat"* erklärt.

In Deutschland setzt die ernste literarische Kritik erst mit dem 18. Jahrhundert ein,[6]) und zwar findet sich eine halbwegs eingehende Besprechung über den Chor zuerst bei Gottsched (1730). Bei ihm[7]) wird die Tragödie *„äusserlichem Ansehen nach in zweyerley Stück* geteilt. *Nemlich in das, was gesungen, und in das, was nur gesprochen wurde."* Das, was gesungen wurde, war der Chor; dieser Chor war *„auch sonst als eine spielende Person"* thätig, indem *„der Corypheus oder Führer*

---

[1]) Koch. *Ferrex und Porrex*, p. IX ff.

[2]) Nicht zugänglich waren Wilson's *Art of Rhetorik* 1553, und Fraunce's *Arcadian Rhetoric 1588.*

[3]) Sidney. *Apology*, und Webbe. *A Discourse of English Poetrie.* London. 1586. 8⁰. (in Arber's Reprints. 1870).

[4]) *The Art of English Poesie*, Lib. I. Chap. XVII.

[5]) Kap. 18. p. 108.

[6]) Für die ältere Zeit vgl. man Borinski, l. c. p. 220 ff.

[7]) *Versuch* etc. II. Teil, 10. Hauptstück, § 7. — Opitz. *Buch v. d. deutschen Poeterey.* Breslau. 1624, ed. W. Braune. Halle. 1876. 8⁰; und Breitinger, *Critische Dichtkunst*, Zürich. 1740. 2 Bde. 8⁰, bieten für die Chortheorie keine Ausbeute; ebensowenig Engel, *Anfangsgründe einer Theorie der Dichtungsarten.* Berlin und Stettin. 1804². 8⁰, und Eschenburg. *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Redekünste.* Berlin und Stettin. 1805.³ 8⁰.

desselben im Namen aller Übrigen redete. Doch war freylich das Singen die vornehmste Pflicht des Chores."[1]) Dass Gottsched bei Horaz in die Schule gegangen war, offenbart sich an jener Stelle, wo er sich über die Thätigkeit des antiken Chores äussert. „*Er stimmte solche moralische Betrachtungen, Gebete, Lobgesänge an, die sich zu der unmittelbar vorausgehenden Handlung schickteten*", [2]) und obendrein führt er noch die drei ersten den Chor betreffenden Verse aus Horazens Poetik an. Von der Feinheit seines poetischen Empfindens gibt er uns schliesslich eine klassische Probe, wenn er eine Parallele zieht zwischen dem durch den Chor hergestellten Zusammenhange der einzelnen Akte und den „*Allerlei lustigen Stücken, welche bei uns die Musikanten*" spielen, oder gar dem Tanze, der zwischen den einzelnen Aufzügen aufgeführt werde.[3])

Dass Lessing nicht allzu hoch vom Chore der griechischen Tragödie dachte, wurde bereits erwähnt.[4]) Nach ihm war derselbe in der Hand der tragischen Dichter nur eine Veranlassung zur Beobachtung der Einheit von Ort und Zeit. Wenn wir aber unseren Blick zurücklenken auf das bereits durchstreifte Gebiet, so begegnen wir demselben nur noch weiter ausgesponnenen Gedanken bereits bei älteren (französischen) Kritikern, bei Dacier und sogar schon früher bei D'Aubignac. Die Annahme, dass Lessing nicht der Vater dieses Gedankens sei, sondern vielmehr auf der Fährte der Franzosen wandele, liegt nahe, ja sie gewinnt sogar an Wahrscheinlichkeit, wenn wir uns seine genaue Bekanntschaft mit den französischen Kritikern, wie Du Bos und Dacier, vor Augen halten.

VI. Schiller und seine Kritiker.

Seitdem der Chor im 16. Jahrhundert wenig Glück sowohl in der Aufnahme von seiten des geniessenden Publikums, als auch in der Handhabung von seiten der schaffenden

---

[1]) *Versuch* § 8.
[2]) ibidem § 4.
[3]) *Versuch* § 9.
[4]) S. o. p. 24[4].

Dichter gefunden hatte, konnten nur solche Geister, welche sich im Vollbesitze ihrer poetischen Kraft von den Zeitgenossen anerkannt wussten, den Versuch wagen, das exotische Gewächs in ein anderes Klima zu verpflanzen. Werden aber sonst Anregungen führender Grössen von den mitlebenden Künstlern beifällig begrüsst, so gelang bei dem Chore eine Acclimatisierung niemals; im besten Falle blieb er vielmehr stets nur eine von kundiger Hand gezogene Treibhauspflanze. Ja es erschien sogar nicht unnötig, ihren Anbau durch besondere Empfehlungen ihres Wertes zu rechtfertigen. — Unzweifelhaft wäre es für die vorliegende Frage von hohem Interesse, die Anschauungen unseres bedeutendsten Dramatikers über diesen Punkt zu hören, selbst wenn seine theoretischen und praktischen Versuche die Frage nicht so in Fluss gebracht hätten, wie dies thatsächlich der Fall war.

Schiller sprach schon in einem Briefe vom 29. Dezember 1797 einen Gedanken aus, welcher ihn sicherlich bei der Einführung des Chores auf der deutschen Bühne, wenn auch unbewusster Weise, beherrscht hat. Dort äusserte er, dass man dem Drama, welches *„durch einen so schlechten Hang des Zeitalters in Schutz genommen werde, durch Verdrängung der gemeinen Naturnachahmung Luft und Licht verschaffen müsse.“* [1]) Seiner Ansicht nach könnte dies am ehesten *„durch Einführung symbolischer Behelfe“* geschehen, über deren Begriff er mit sich jedoch nicht recht ins Reine gekommen sei. Im direkten Anschlusse daran finden wir dann folgende Worte: *„Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, dass sich aus ihr, wie aus den Chören des alten Bacchusfestes, das Trauerspiel in einer edleren Gestalt loswickeln sollte.“* Demselben Gedanken begegnen wir auch in der Vorrede zur *„Braut von Messina“* [2]) u. z. als Schlussstein der Einleitung: *„Alles Äussere bei einer dramatischen Vorstellung steht diesem Begriffe entgegen — Alles ist nur ein Symbol des Wirklichen. Der Tag selbst auf dem Theater ist nur ein künstlicher, die Architektur ist nur eine symbolische, die metrische Sprache selbst ist ideal, aber die*

---

[1]) *Briefwechsel mit Goethe* I, 351.
[2]) Schiller, Werke. V. p. 349—360.

Handlung soll nun einmal real sein und der Teil das Ganze zerstören." Sonderbarerweise steht die direkt darauffolgende Besprechung über den Chor überhaupt nur durch einige überleitende Worte damit in Zusammenhang, ohne dass die Idee des Symbolischen je wieder in der ganzen Abhandlung auftauchte, von der Schiller doch augenscheinlich ausgegangen war. Darauf aber, dass dem *Dichter* Schiller der Gedanke des symbolischen Elementes wohl näher lag als dem *Theoretiker*, kommen wir noch weiter unten zu sprechen.[1]

Seine Ausführungen in der Abhandlung: „*Über den Gebrauch des Chores in der Tragödie*" gipfeln in vier Hauptpunkten und sollen beweisen, dass der Chor dem neueren Tragiker noch weit wesentlichere Dienste leiste als dem alten Dichter. Denn *erstens* verwandele er die moderne gemeine Welt in die alte poetische; *zweitens* reinige er das tragische Gedicht, indem er die Reflexion von der Handlung absondere; *drittens* berechtige er den Dichter zur Erhebung des Tones und *viertens* bringe er, wie in die Sprache Leben, in die Handlung Ruhe.

Gegenüber dem zuerst geltend gemachten Gesichtspunkte ist es nicht uninteressant, zu beobachten, wie sich bei unserem grössten Dramatiker und unserem schärfsten Kritiker in dieser Hinsicht gewisse Berührungspunkte vorfinden. Schiller sieht nämlich in der Einführung des Chores *den* Vorteil, dass durch ihn das Unmittelbare — man ist fast versucht, die Öffentlichkeit des Verfahrens zu sagen — wiederhergestellt werde dadurch, dass die Handlung eben aus dem Inneren der Häuser heraus auf einen öffentlichen Platz verlegt werde. Die Örtlichkeit spielt aber vollends in Lessings Auffassung vom tragischen Chore mit die Hauptrolle. Lessing glaubte nämlich,[2] wie schon D'Aubignac und Dacier,[3] dass der Chor die Hauptursache für die Einhaltung der Einheit von Ort und Zeit gewesen sei; denn eine solche Menge Volkes könne sich doch nicht weiter von ihren Wohnungen

---

[1]) S. u. p. 37.
[2]) Werke. VI. 46. Stück.
[3]) S. o. p. 27.

entfernen, noch länger von zuhause wegbleiben, als man eben der blossen Neugierde wegen zu thun pflege. Nun aber der Unterschied: ist für Lessing diese Einheit — und somit auch der sie veranlassende Chor — eine Einschränkung, ein Zwang, mit dem sich die Alten mit grösserer, die Franzosen und die Italiener mit geringerer Gewandtheit abfanden, so ist gerade dieser Unterschied in der Beobachtung der Örtlichkeit und das damit zusammenhängende Institut des Chores für Schiller ein solcher Vorzug, dass er um seinetwillen den Chor wieder einführen möchte.

Bezüglich des zweiten Punktes sucht Schiller allerdings der Schwierigkeit, welche in der Trennung der Reflexion von der Handlung liegt, damit abzuhelfen, dass durch den Vortrag ersetzt werden solle, was dem Chore an sinnlichem Leben abgehe. Hier erhebt sich unwillkürlich die Frage, ob Schiller mit Recht in der Trennung der Reflexion von der Handlung einen Vorzug erkannt, sodann, ob er nicht bei der Beobachtung der Alten in einer *zufälligen* Thätigkeit des Chores — der Reflexion — irrtümlicherweise eine dem *Wesen* seiner Aufgabe zukommende Thätigkeit erblickt hat. Sicher ist ja, dass wir oft in den Chören der Alten Betrachtungen derart finden, wie sie Schiller zum Teil namentlich aufführt. Wenn es aber als unbestreitbar gelten kann, dass als Dichtungsgattung die Chorpoesie lyrischer Natur ist, so liegt es im Wesen der Sache, dass dem Chore der Ausdruck allgemeiner Reflexionen eher zukommt, als jeder anderen der mithandelnden Personen, da ja Reflexionen im Verlaufe einer Handlung nicht als förderndes, sondern eher als hemmendes Element erscheinen, in der Lyrik aber, wenn irgendwo in der Poesie, den geeignetsten Ausdruck finden. Es ist aber kein geringer Unterschied, ob man sagt, der Chor sei Träger der Reflexion, oder: der Chor äussere seine Gedanken in lyrischer Form, so dass, wenn Reflexionen überhaupt ausgesprochen werden müssen, sie dem Chore eher als einem in die Handlung verwickelten Schauspieler in den Mund gelegt werden können. Ob der Chor also reflektiert oder nicht, das hängt nicht von seiner Stellung als Chor ab, sondern von seiner Aufgabe, seine Ideen in lyrisches Ge-

wand zu kleiden. Dass die Reflexion aber nicht *bloss* dem Chore eigne, sondern auch von anderen Personen des jeweiligen Stückes ausgesprochen werden könne, wird Schiller gegenüber am besten durch die Auflösung des Chores und die Verteilung seiner Worte an verschiedene Personen bewiesen, wozu er an Körner schreibt: „Sie (die Dresdner Schauspieler) sollen mir das Stück spielen, ohne nur zu wissen, dass sie den Chor der alten Tragödie auf die Bühne gebracht haben.“ [1])

Am leichtesten gelingt es, sich mit Schiller bezüglich des dritten Punktes zu vereinbaren, wo er sagt, es werde durch die Einführung des Chores der Ton des Ganzen erhoben. Immerhin lässt sich darüber rechten, ob dieser Vorteil nicht zu teuer durch die Einführung einer stehenden Figur, wie sie ja der Chor im Altertum war, erkauft wird, und ob es nicht zweckdienlicher wäre, wenn der tragische Dichter diesen stilistischen Cothurn nur im geeigneten Momente bestiege, als fortwährend auf demselben einherzuwandern.

Wenn aber Schiller sagt, der Chor bringe Ruhe in die Handlung, so wird er von niemandem schlagender widerlegt, als von seinem eigenen Chore, der sich sogar soweit fortreissen lässt, zur blanken Waffe zu greifen.[2]) Diese Thatsache ist von allen Kritikern Schillers[3]) hervorgehoben worden und wird von letzterem dadurch nicht entschuldigt, dass er sagt, als *ideale* Person sei sein Chor stets eins mit sich selbst; nur als *wirkliche* Person greife er in die Handlung ein und nur dadurch werde die Trennung herbeigeführt. Denn hier ist eben ein neuer Gegensatz vorhanden zwischen wirklicher und idealer Person.

Die Tragödie, welcher diese Abhandlung vorausgeschickt ist, wurde von Schillers zeitgenössischen Freunden mit unendlichem Jubel begrüsst. Goethe meinte nach der ersten Aufführung, der theatralische Boden sei durch diese Er-

---

[1]) *Briefwechsel mit Körner*, 6. Febr. 1803.

[2]) *Braut von Messina*, v. 1707—1747.

[3]) z. B. von Hettner, *Gesch. d. D. Lit.* III. 3, 317; Gerlinger, *Griech. Elemente* etc. 1, p. 27 ff.; Viehoff, *Poetik*, 2. Buch, 3. Kap. § 194.

scheinung zu etwas Höherem eingeweiht worden.[1] Schiller selbst sagte, er habe zum erstenmale dabei den Eindruck einer wahren Tragödie bekommen und der jüngere Teil des Publikums habe ihm nach der Vorstellung eine öffentliche Ovation dargebracht. Immerhin hätten sich auch damals Stimmen vernehmen lassen, welche sich mit dieser Neuerung nicht befreunden wollten. Diese Äusserungen betrafen natürlich nur die mit Chören ausgestattete Tragödie, nicht die theoretische Rechtfertigung derselben. Auch spätere, eingehende Arbeiten beschäftigten sich vorzugsweise mit der Kritik des Stückes und warfen nur ab und zu einen Blick auf die einführende Schrift. So gleich Rössler,[2] welcher an der Tragödie nicht nur den Schicksalsbegriff tadelt, sondern auch den Chor, und zwar zunächst wegen seiner Teilung an Alter und Stellung und alsdann wegen der verschiedenen Parteistellung und der Aufgabe der persönlichen Selbständigkeit. Denn nach Rösslers Ansicht muss der Chor zu der Handlung zwar in Beziehung stehen, doch darf diese keine zu enge sein, keine Verwicklung in die Handlung; infolge seiner Ohnmacht und Dienstbarkeit nehme er nur eine beratende Stelle ein, aber keine handelnde, und so sei es ihm auch möglich, eine gewisse Selbständigkeit zu wahren und damit ein ebenso empfängliches wie unparteiisches Publikum zu repräsentieren. Man sieht, dieses Urteil geht im Grunde auch auf eine mehr oder minder subjektive Beobachtung der alten Dichter zurück, wie sie auch Schiller angestellt hatte, wenngleich nicht mit derselben Behutsamkeit: immerhin ist auch hier der persönlichen Auffassung ein allzu weiter Spielraum gelassen.

Während Cholevius (1854—1856) einer Erörterung dieser Frage, die man füglich bei ihm erwarten könnte, vorsichtig aus dem Wege geht, finden wir eine um so eingehendere in Gerlingers Preisschrift (1858).[3] Eine reiche Fülle

---

[1]) *Schillers Briefwechsel mit Körner*, 28. Mai 1803.

[2]) *Über d. Verh. der Schiller'schen Braut v. M.* p. 17 ff.

[3]) *Die griech. Elemente.* A. I. p. 23—40; und Resultate A. p. 132 ff.

schöner, meist selbstständiger [1]) Gedanken finden wir dort auf wenigen Seiten niedergelegt. Sie enthalten zunächst eine noch später zu besprechende Erörterung dessen, was der Verfasser von einem tragischen Chore erwartet, sodann eine Widerlegung der bis dahin (von wem?) erhobenen Einwürfe gegen Schillers Chor, worauf er seine eigenen Bedenken diesem gegenüber äussert.

In erster Linie hebt er hier den inneren und äusseren Zwiespalt der Chöre Don Manuels und Don Cesars hervor, deutet dann auf den Widerspruch der beiden zwischen ihren leidenschaftlichen Äusserungen während der Handlung und den salbungsvollen und zartfühligen Stimmungsbildern in den Zwischenakten hin, rügt mit ernsten Worten die Unwürde seines Charakters, die in seiner servilen Unterwürfigkeit unter den Willen der Herren einerseits und in seinem ränkesüchtigen Treiben hinter ihrem Rücken andererseits zu tage tritt, und findet für den Chor der Jünglinge auch kein Analogon in den antiken Tragödien; dagegen hat er warme Worte des Lobes für manche dichterische Schönheit im einzelnen und den majestätischen Flug seiner poetischen Sprache im allgemeinen, um schliesslich zu der Erkenntnis zu kommen, dass äussere und innere Hindernisse dem fremden Gaste Weg und Aufnahme in der modernen Tragödie überhaupt vertreten. Diese letzteren ziehen unser besonderes Augenmerk auf sich, da sie ja auch zum grössten Teile die Renaissancetragödie betreffen. Da heisst es, die naive Anschauung der Lyrik stehe im Gegensatze zu dem Realismus des modernen Dramas. Gilt diese Bemerkung für die deutsche klassische Bühne, so noch viel mehr für die französische, sowohl die klassische als auch die vorklassische Bühne der Renaissance. Ferner meint Gerlinger, die Abstraktion des Chores setze eine einheitlichere Handlung voraus, als sie das moderne Drama mit seinen Verwicklungen darbiete. Wenn nämlich zugegeben werden muss, was G. Freytag in seiner Technik des Dramas ausführlich darlegt, [2]) dass die moderne Tragödie auf Spiel und Gegenspiel beruht, d. h.

[1]) Vgl. jedoch weiter unten S. 35.

[2]) Cap. 1, p. 91—99.

dass neben der Haupthandlung eine andere, feindliche von Anbeginn an herläuft und erst in der Katastrophe die erstere durchkreuzt, dass dagegen das Kennzeichen der antiken Tragödie eben darin besteht, dass sie kein Gegenspiel kennt, sondern dass der Held sein Ziel unbehindert in seiner Verblendung bis zur Katastrophe verfolgt, wo er durch das Schicksal zu Fall kommt, so leuchtet von selbst ein, dass für die antike Tragödie der Chor ein willkommener Ausdruck alles dessen werden konnte, was heutzutage durch die an den beiden Gegensätzen beteiligten Personen zum Ausdruck gebracht wird.[1])

Des weiteren erkennt Gerlinger in der Vervollkommnung unserer Scenik einen vollgiltigen Ersatz für die uns fehlende, sinnlich mächtig wirkende Chorgestalt. Wird man hierin im grossen und ganzen mit Gerlinger übereinstimmen, so dürfte er doch die allgemeine Zustimmung nicht finden, wenn er bedauert, dass der heutigen Tragödie mit dem Chore auch der eigentliche Vertreter der Reflexion abgehe. Wer in aller Welt lehrt ihn, dass der Chor der Träger der Reflexion sei und sodann, dass die Tragödie überhaupt eines solchen bedürfe? Etwa die in Sachen der Dramaturgie doch etwas fragwürdige Autorität des Horaz? In diesem Punkte steht also Gerlinger entschieden auf seiten der Schiller'schen Abhandlung. Wenn er aber bezüglich der Erhebung des Tones der Tragödie im allgemeinen durch Einführung des Chores dem Schiller entgegenhält, er habe in dieser Beziehung in seinen reiferen Stücken ruhmvollst bewiesen, dass ein erhabener Dichtergenius dieses Kunstmittels nicht bedürfe, um den richtigen Ton des Ganzen zu finden, so dürfte man hier die Frage aufwerfen, ob unser moderner Geschmack in Schillers reifsten Tragödien einen *Mangel* an Reflexion empfindet, oder ob man nicht vielmehr das Gefühl hat, als seien seine *Personen* zu sehr damit überladen. Andererseits ist es doch Schiller gerade zum Vorwurf gemacht worden, dass sein *Chor* zu viel reflektiere.[2])

---

[1]) Cf. auch Riess, *Der Chor in der Tragödie*, p. 358 ff.

[2]) Beyer, *Deutsche Poetik* II. *Fünftes Hauptst.* II. § 163. p. 463.

Richtig bemerkt aber Gerlinger noch, dass die Handhabung des Chores unsere Dichter zwinge, ihre Stoffe dem Gebiete der nationalen und klassischen Sagenwelt zu entnehmen, die der ungelehrten Mehrheit des Publikums unverständlich sei. Einen schlagenden Beweis dafür erbringt die französische Renaissance, indem sie mit schnödem Misserfolge den Chor auch in romantische Tragödien [1]) einführte.

Zudem stellt Gerlinger fest, dass der Chor in unsern Theatern überhaupt seinen regelmässigen *Platz* — Thymele und Orchestra — nicht vorfinde. Die Berechtigung dieses Satzes dürfte wohl niemand anfechten, welcher einmal der Aufführung einer antiken Tragödie beigewohnt hat. [2])

Wie primitiv aber die chorischen Aufzüge zur Zeit der Renaissance ausgeführt worden sein mögen, darauf lassen uns schon bis zu einem gewissen Grade die allgemeinen Nachrichten über die ersten Darstellungen in den Höfen der *Collèges*, sowie die in noch viel späterer Zeit [3]) recht dürftigen Theaterverhältnisse schliessen. [4])

Endlich sei noch erwähnt, was Gerlinger sich eigentlich unter dem tragischen Chore vorgestellt hat. Hier tritt die völlige Ratlosigkeit, wie sie bis auf unsere Tage bezüglich der „geistigen" — soll heissen dramaturgischen — Aufgabe des Chores geherrscht hat, in klarster Weise zu tage. Angeblich aus der Behandlung desselben durch Sophokles, ferner aus den Bestimmungen des Aristoteles, den übrigens Schiller genau gekannt haben soll, des (!) Humboldt, des Hegel, und Schiller, setzte er — als ob sie in idealer Harmonie zusammenflössen — eine höchst merkwürdige Mosaik zusammen, ohne übrigens von

---

[1]) S. o. p. 25. A. 5.

[2]) Wie der Verfasser vor einigen Jahren der Aufführung von Sophokles' Antigone im *Théâtre Français*.

[3]) Cfr. Despois, *Le Théâtre français*. Livre premier. Chap. Ier. IIe und VIIIe.

[4]) Das hierüber Aufschluss versprechende Werk von Cougny, *Des Représentations au XVIe siècle*, war dem Verfasser nicht zugänglich, da es in Deutschland nirgends zu finden ist.

Aristoteles mehr zu nennen, als seinen Namen. Und diese seltsame Zusammenstellung all dieser Theorien zu einem Ganzen wird von Gerlinger mit folgendem Satze eingeleitet: *„Ein Verein von gleich charakterisierten Personen, Chor genannt, begleitet mit seiner Gegenwart die Handlung des Stückes.“* Hier ist nicht nur jedes einzelne Wort anfechtbar, sondern obendrein ist man darüber im Zweifel, ob hier die eigentliche Definition gegeben ist — die ja später nicht mehr kommt — und ob sie vom bühnentechnischen oder dramaturgischen Standpunkte verstanden werden muss. Was man übrigens von jenen meist nur kurz hingeworfenen Äusserungen der genannten Dichter und Kritiker zu halten hat, darüber soll später[1]) noch ausführlich gesprochen werden. Gerlinger aber entlässt uns mit dem Gefühle der Unzufriedenheit über den Mangel an einer eigentlichen Begriffsbestimmung des tragischen Chores.

Lediglich textkritischer Natur und zudem den Gedankengang wenig ändernd ist Teichmüllers[2]) Bemerkung zu unserer Stelle, indem er vorschlägt, zu lesen: *τὰ ᾀδόμενα ἄλλου του μύθου ἢ ἄλλης τραγῳδίας* statt *μᾶλλον τοῦ μύθου* . . .

Nur eine einzige Seite und gewiss nicht die wichtigste hat Wackernagel bezeichnet,[3]) wenn er sagt; der Dichter habe in dem Chore *„all die sittlichen und religiösen Empfindungen niedergelegt, welche die vorübergehende Handlung in einem reinen und edlen Gemüt erregen konnte“*, wohl kaum mehr als eine Umschreibung des *„idealen Zuschauers“* Schlegels. Weiterhin spricht Wackernagel von *„leuchtenden Ahnungen der göttlichen Weisheit“*, die in dieser *„gottbegeisterten Volksstimme“* zur Darstellung gelangen, vermag aber durch diese zwar wohlklingenden, aber doch nicht recht greifbaren, und jedenfalls keineswegs erschöpfenden Erklärungen nicht zu befriedigen.

An der Arbeit Arnoldts über *Schillers Auffassung und Verwertung des antiken Chores in der Braut von Messina* (1883) können wir raschen Schrittes vorübereilen, da ihre Ungründlichkeit auf allen Seiten hervortritt; macht er doch z. B.

---

[1]) S. u. p. 39 ff.

[2]) *Beiträge zur Erkl.* 41, § 19, p. 135.

[3]) *Poetik*, II, 3. p. 179.

Gerlinger einen Vorwurf daraus, dass er des Äschylus Eumeniden und Schutzflehende vergesse, wenn er den allzu grossen Einfluss des Schiller'schen Chores tadle. Sieht man aber bei Gerlinger nach, so hat er den „Elementen aus Äschylus" nicht weniger als 8 Seiten gewidmet,[1]) ausdrücklich aber in den „Resultaten" unter A. konstatiert, dass Äschylus nicht als Muster einer Chorpoesie anzusehen sei.

Unser Interesse wendet sich sodann der Riess'schen Arbeit zu, die durch ihren Titel: *„Der Chor in der Tragödie"* (1884) die endliche Lösung des Rätsels zu bringen verspricht, aber sich lediglich als ein Versuch zur Rettung des Schiller'schen Chores darstellt.[2]) Nachdem Riess nämlich mehrere divergierende Aussprüche über den Chor erörtert hat, stellt er die verschiedene Entstehungszeit der Braut von Messina und der ihr jetzt vorausgehenden, ursprünglich aber viel jüngeren Abhandlung fest, die gleichzeitig mit dem Fragmente „die Maltheser" geschrieben wurde, auf dessen Chöre auch die Äusserungen Schillers passen. Indem er sodann[3]) von Schillers schon erwähnter[4]) Idee der symbolischen Darstellung ausgeht und dieselbe mit einem ähnlichen Worte Goethes in Zusammenhang bringt, stellt er fest, dass in der Tragödie der Chor der Vertreter dieser Symbolik sei, insofern er eine Art *„unterer Schicht"* darstelle, in welcher sich die Handlung als lyrisches Intermezzo abspiele, um in der eigentlichen Tragödie in ihren Höhepunkten um so gewaltiger zur Gestaltung zu gelangen. — Muss aber Riess schon allen Scharfsinn aufbieten, um diese Idee für Schillers Chor halbwegs wahrscheinlich zu machen, so dürfte er den Beweis für ihr Zutreffen mit noch grösserer Schwierigkeit für den Chor der alten Griechen erbringen. Und selbst, wenn jener Gedanke Schiller vorschwebte, so ist er ihm doch nie klar zum Bewusstsein gekommen und dürfte seine Auffassung vom

---

[1]) l. c. B. c. 122—130.
[2]) Riess, p. 339—360.
[3]) l. c. p. 349—357.
[4]) S. o. p. 28 f.

antiken Chor nur bis zu einem geringen Grade beeinflusst haben.

Geistvoll, wie übrigens auch Riess' Abhandlung, aber in ihren Resultaten viel überzeugender, weil von einer gründlichen Kenntnis der antiken Tragödie getragen, ist Baumgarts Besprechung der Braut von Messina (1887), in welcher er, wie in Sophokles' *Ödipus Rex*, die höchsten Forderungen der Aristotelischen Poetik besonders bez. der Chorlieder erfüllt sieht.[1]) Dass der Dichter dabei mehr vom dunklen Drange echt dichterischen Empfindens, als von klar bewussten künstlerischen Grundsätzen geleitet worden sei, hebt Baumgart gerade der Schiller'schen Abhandlung gegenüber hervor, in deren einzelnen Punkten (die oben schon besprochen worden) er — oft in sehr optimistischer Weise — das Gebiet des Wesentlichen immer und immer wieder gestreift glaubt, ohne dass darin Schiller jemals das erlösende Wort gesprochen hätte. Mag immerhin der Genius des schaffenden Dichters die richtigen Pfade gewandelt sein, zur wahren theoretischen Erkenntnis der Chorpoesie ist Schiller nicht durchgedrungen. Anderen Männern der Wissenschaft gegenüber, die schon geraume Zeit vor Baumgart, wenn auch nur andeutungsweise und ohne seine tiefe Auffassung dieses Ziel bezeichnet haben, verbietet aber die Billigkeit, es an dieser Stelle mit seinem eigentlichen Namen zu nennen.

Hier sei nur noch die ihrer merkwürdigen Auswüchse wegen interessante Theorie Scherers kurz besprochen (1888). Wenn er einmal sagt, Schillers Chor sei ein Chor, nur nicht einer im antiken Sinne,[2]) so steht er damit ja im schroffen Gegensatz zu den Ausführungen von Baumgart und Riess, mag aber immerhin in Gerlingers Schrift manchen Stützpunkt dafür gefunden haben, dass der Chor in der Braut von Messina sich nicht in allen Einzelheiten und Äusserlichkeiten mit dem antiken deckt. Indes, dieser Chor ist noch himmelweit verschieden von *„gegliederten Scharen oder gleichartigen Truppen"*, welche sich auch sonst bei Schiller finden mögen.

---

[1]) *Poetik*, XXVIII, 596—609.

[2]) *Geschichte der deutschen Literatur*, p. 601 der 6. Aufl.

Es berührt uns deshalb seltsam, wenn wir von einem S c h e r e r Folgendes zu hören bekommen: *„Die Räuber stehen wie ein Chor um ihren Anführer; die Verschwörer im Fiesko bilden gleichfalls eine homogene Menge; Philipps II. Hofstaat entfaltet sich, freilich nur in einer Scene des Don Carlos als ein figurenreiches Bild; die Wallensteinschen Generäle und das Wallensteinsche Lager zeigen einen grossartig gegliederten Chor; die Dienerschaft der Maria Stuart und der Hofstaat der Königin Elisabeth enthalten die Keime zu Chören; in der Jungfrau von Orleans stehen sich zwei feindliche Heere gegenüber.“*

Von dieser Leistung, welche ausser Scherer wohl kaum noch jemand ernsthaft nehmen dürfte, wenden wir uns wieder den allgemeinen Untersuchungen über den Chor und zwar in der neuen und neuesten Zeit zu.

VII. Die moderne Poetik.

Von den neuesten Kritikern Schillers gilt es noch einmal die Schritte zurückzulenken in den Beginn des Jahrhunderts und den Faden der allgemeinen Forschung wieder aufzunehmen. Da tritt uns denn zuerst A. W. v. S c h l e g e l entgegen, in dessen Augen weder seine Vorläufer, noch seine Zeitgenossen Gnade gefunden haben. *„Die neueren Kunstrichter“* sagt er 1808 in seinen Vorlesungen über dramatische Kunst, [1]) *„haben immer nicht recht gewusst, was sie aus dem Chore machen sollen“*. Ein Milderungsgrund für alle bisherigen *„Irrtümer“*, von denen er uns eine kleine Auslese bietet, ist in den Augen S c h l e g e l s der Umstand, dass auch der geistige Nährvater aller Kunstkritiker, A r i s t o t e l e s, *„keine befriedigenden Aufschlüsse darüber gibt.“* Die einem so zuversichtlichen Tone gegenüber wohlberechtigten Erwartungen werden indes schon etwas herabgemindert, wenn S c h l e g e l fortfährt, *„besser noch habe Horaz die Aufgabe des Chores erfasst“*. Dass dieser in der ersten Hälfte seiner Erörterung gerade die Aristotelische Definition, wenn auch sehr verwässert, wiedergibt, scheint S c h l e g e l nicht zu beachten, aber die

---

[1]) l. c. p. 77 f.

von Horaz selbst angegebene *„allgemeine Stimme sittlicher Teilnahme, Belehrung und Warnung“* findet seinen vollen Beifall, und so sieht er die allgemeine giltige Bedeutung des Chores in seiner Stellung als *„personifizierter Gedanke über die dargestellte Handlung, die verkörperte, in die Darstellung aufgenommene Teilnahme des Dichters als des Sprechers der gesamten Menschheit“*. Wenn nicht alles trügt, so ist mit dieser Definition im Grunde nichts anderes dargestellt, als eine allegorische Figur; diese Theorie bezeichnet also lediglich, was schon die ersten englischen Dramatiker[1]) im Chore gesehen hatten und bedeutet somit innerhalb der historischen Entwicklung der Chortheorie eher einen Rückschritt als einen Fortschritt. Seinen Gedanken führt er dann stilistisch noch in verschiedenen Wendungen aus; unter anderem sagt er, der Chor *„stelle zuvörderst den nationalen Gemeingeist, dann die allgemein menschliche Teilnahme dar, er lindere den Eindruck einer tieferschütternden oder tiefrührenden Darstellung“*. Als Summa all dieser etwas schöngeistig gefärbten Ideen hat er das geflügelte Wort vom *„idealisierten Zuschauer“* geprägt. Diese funkelnde und blinkende Münze ist aber durch den starken Umlauf matt und trübe geworden und hat damit auch nach allgemeiner Schätzung an innerem Werte verloren.

Die Hauptschwäche der Schlegel'schen Theorie scheint darin zu liegen, dass er den Chor ganz ausser Beziehung zu der jeweiligen Handlung stellt und nur seine betrachtende, reflektierende Seite betont. Im entgegengesetzten Extreme wurzelt Hegels[2]) Auffassung, welche dahin geht, dass der Chor das *„substanzielle, höhere, von falschen Konflikten abmahnende, den Ausgang bedenkende Bewusstsein“* darstellt. *„Eine müssig, wie der Zuschauer, reflektierende, moralische Person“* — damit deutet er jedenfalls auf Schlegels Chor — finde er als dramatische Figur *„uninteressant und langweilig.“* Wenn aber Hegel sich selbst erläuternd dann hinzufügt, der Chor sei *„die wirkliche Substanz des sittlich heroischen Lebens und Handelns selbst, den einzelnen Heroen gegenüber das Volk als fruchtbares*

---

[1]) S. o. p. 25 f.

[2]) *Werke* X, 3. Abt. 3. Kap. C. 3 c, p. 547 ff.

Erdreich, aus welchem die Individuen, wie die Blumen und hervorragenden Bäume aus ihrem eigenen heimischen Boden emporwachsen und durch die Existenz desselben (sic) *bedingt sind*", verfällt er offenkundig in den Irrtum, dass der Chor nur zur Zeichnung des moralischen Hintergrundes diene, und keine dramaturgische Aufgabe zu erfüllen habe. Es kann doch sicher nicht die Absicht des Dramatikers sein, den gewaltigen Apparat des Chores zur Darstellung ausserhalb seiner Aufgaben liegender Interessen in Bewegung zu setzen, ja ihretwegen in ihm sogar eine stehende Figur zu schaffen. Der Gegensatz in der Auffassung Schlegels und Hegels gipfelt, kurz gesagt, in Folgendem: Bei jenem zielen die Betrachtungen auf die Hörer, bei diesem auf den Helden der Tragödie ab; nach Hegel sind sie sittlicher, nach Schlegel allgemein menschlicher Natur.

Eine Vereinigung der Schlegel'schen und Hegel'schen Theorie versucht F. Th. Vischer (1851—57), der in seiner *Ästhetik* im Vorübergehen auch die Frage des Chores berührt, und in ihm die „*stehengebliebene Wurzel*" erkennt, welcher die Tragödie ursprünglich entspross.[1]) Mit Hegel sieht er in ihm den Repräsentanten des Volksganzen, teilt ihm einen *epischen* Charakter zu und bringt damit auch seine Spruchweisheit in Verbindung, durch welche er als „*gnomischer Bestandteil*" erscheine. Mit Schlegel stimmt er dagegen überein, wenn er ihn in seiner Form und in seiner Bedeutung als „*idealen Zuschauer*" lyrisch nennt, der als „*künstlicher Auszug aus der empirischen Menge der Zuschauer diesen vorempfindet.*" Selbst wer geneigt ist, zuzugeben, dass Schlegel und Hegel in dem einen oder anderen Falle das Richtige gestreift haben, wird diese Art des Paktierens, welche trotz einiger geistreicher Wendungen doch keine wirkliche Förderung der Frage bedeutet, zurückweisen. Und was wird man zu dem Ausdrucke „*vorempfinden*" sagen, durch welchen Vischer der Subjektivität des Empfindens der „*empirischen Zuschauer*" ein recht unhöfliches Misstrauen entgegenbringt?

Manche Berührungspunkte mit seinen Vorläufern zeigt

---

[1]) l. c. III. 2, b. γ. 2., §. 905.

Carriere, welcher in der Chorfrage die Stellung des Eklektikers einnimmt, insofern er nicht nur mit Recht die Stellung des Chores bei den einzelnen griechischen Tragikern verschieden auffasst, sondern ihn auch in den verschiedenen Stücken eines und desselben Dichters ungleich behandelt findet; bald ist er ihm Träger der Handlung oder ganz selbständige Figur (Äschylus), bald nach Schlegel „idealisierter Zuschauer“, bald nach Klein Vertreter des sittlichen Bewusstseins (Sophokles), bald Ausdruck der Ansichten des Dichters, wie oft bei Euripides, der ihn anderwärts auch dazu verwerte, um das Drama — und hier gebraucht Carriere das Wort Schillers – *„mit lyrischen Prachtstücken“* zu verzieren. Im grossen und ganzen aber scheint auch er Hegels und Schlegels Ansicht vereinigen zu wollen, wenn er sagt: *„Er stellt den Boden der menschlichen Gattung dar, aus dem sich die einseitigen Heldengestalten erheben; zugleich ist der Chor der ideale Zuschauer und spricht die Empfindungen der Zuschauer harmonisch aus.“* [1])

Auch J. L. Klein (1865) berührt die Frage des tragischen Chores und sieht in demselben die *„vox populi, vox Dei“*, [2]) das öffentliche Gewissen, woraus deutlich hervorgeht, dass auch dieser Bestandteil der Tragödie bei ihm zum Träger der sittlichen Idee wird, die als roter Faden sein ganzes System durchzieht. Auch steht ihm der Chor des Äschylus weit über dem des Sophokles, dessen Chor ihm *„als fünftes Rad am Wagen der Tragödie“* erscheint, *„wenn auch als fünftes Sonnenrad an einem Sonnenwagen“*. Schon aus diesen Äusserungen leuchtet ein, dass er das Wesen des Chores lediglich nach der mehr oder minder einflussreichen Stellung desselben innerhalb der Handlung bemisst.

Während wir an Kleinpauls *Poetik* (1868), [3]) die nur mit Schlegel den idealisierten Zuschauer in dem tragischen Chore erkennt, rasch vorübergehen können, verweilen wir wieder länger bei der Untersuchung, welche Hubert Reinkens

---

[1]) *Die Poesie* etc. p. 263.

[2]) *Geschichte des Dramas* I. p. 325.

[3]) II. § 159 (der 6. Aufl.).

dem Chore gewidmet hat (1870).[1]) Höchst auffallend ist in erster Linie, dass dieser gründliche Kenner der Aristotelischen Poetik die dort gegebene Definition nicht befriedigend findet, sondern mit Hilfe verschiedener Stellen aus anderen Werken des Aristoteles und eigener Kombinationen folgendes System konstruiert: Der Chor ist 1) der Anwalt der Interessen des freien, edlen Volkes, 2) repräsentiert er die öffentliche Meinung, 3) wird durch den Chor die Stimme der Götter vernommen. Es darf als sicher angesehen werden, dass durch Beobachtung der antiken Chöre sich derartige Eigenschaften unschwer in bedeutend grösserer Anzahl finden liessen. Reinkens fehlt eben dadurch, dass er nicht aus der ursprünglichen, wahren Quelle schöpft, vielmehr seinen Wissensdurst anderwärts zu stillen sucht, wo ihm statt eines klaren Trunkes das Wasser der Niederungen geboten wird. Denn diesem sind die von ihm angezogenen Stellen aus anderen Werken des Aristoteles insofern zu vergleichen, als sie gelegentlich und vergleichsweise den Chor unter dem Gesichtspunkte ganz verschiedener philosophischer Disziplinen beleuchten und so höchstens Eigenschaften desselben darstellen, nicht aber den Kernpunkt seines Wesens wiedergeben.

Damit haben wir uns der geistvollen Abhandlung von Siebenlist (1880) genähert, die einen entscheidenden Wendepunkt in der ganzen Chortheorie bezeichnet. Hatte Schopenhauer eine Wirkung des Chores auf die Zuschauer und die Personen des Stückes gefunden, insofern als er einerseits die Moral des Stückes, welche aus der Handlung successive *in concreto* hervortritt, als Reflexion über diese *in abstracto* ausspreche, andererseits die *„anteillose Besonnenheit neben den stürmenden Leidenschaften der Hauptpersonen zur Sprache kommen lasse“*, ferner in schillernden Vergleichen den Chor dem Basse, der in der Musik den Grundton der Accorde angibt, sowie den leitenden Artikeln der Zeitungen an die Seite gestellt, so hat Siebenlist[2]) für diese, wie für manche andere Charakteristik des Chores die einzig richtige Bezeich-

---

[1]) *Aristoteles* etc. Zweites Buch, drittes Kap. § 5, p. 261—274.

[2]) Schopenhauers *Philosophie der Tragödie* VIII, 383.

nung gegeben: sie passt in einzelnen Fällen, jedoch nicht in sämtlichen. In scharfsinniger Kritik tritt er dann den Theorien A. W. v. Schlegels, Hegels, Vischers, J. L. Kleins entgegen und konstatiert sodann den gewaltigen Unterschied in der Behandlung des tragischen Chores von seiten der drei grossen griechischen Tragiker, um schliesslich zu der Erkenntnis zu gelangen, dass der Chor aus dem Organismus der Tragödie heraus seine Mission erfüllen müsse. Diese bezeichnet er mit dem endlich gefundenen „*Schlagworte*“: „*Der Chor hat als dramatische Hauptperson insbesondere auf die wahre und eigentliche Wirkung der Tragödie — nach Aristoteles die κάθαρσις τῶν παθημάτων — hinzuarbeiten.*“[1]) Auf welchem Wege Siebenlist sich zu dieser bis dahin unerreichten Höhe der Anschauung durchgerungen hat, bleibt uns allerdings ein ungelöstes Rätsel, umsomehr, als aus seiner weiteren Darstellung nicht hervorgeht, wie er sich die Vollziehung der Katharsis mit Hilfe des Chores denkt. Während nun bei aller Verschiedenheit in der Auffassung der tragischen Katharsis der Chor unschwer in jedem einzelnen Falle mit derselben bedacht sein kann, so findet Siebenlist doch diese einzige Aufgabe nicht zureichend, um dadurch auch die Stellung des Chores in den verschiedenen griechischen Tragödien zu erklären. Und so ist denn der Chor in den Fällen, in welchen ihm die Katharsis von demselben nicht vollzogen scheint, nach seiner Ansicht *der Repräsentant des Volkes.* Es ist nicht leicht einzusehen, wie er diesen Teil des Choramtes mit seiner Forderung, dasselbe aus dem Organismus der Tragödie zu erklären, in Einklang bringen will; wenn die letztere Bestimmung gleichwohl meistens zutrifft, so hängt das eben mit der äusseren Stellung des Chores als einer einheitlich charakterisierten Gruppe zusammen, für deren Darstellung in der Regel eine Gruppe aus dem Volk am nächsten lag. — Kommt also dem scharfsinnigen Kritiker Schopenhauers das hohe Verdienst zu, das Ziel des tragischen Chores endlich bei seinem richtigen Namen genannt zu haben, so vermissen wir doch die Ausbildung dieses Gedankens zum System; daneben aber

---

[1]) l. c. p. 391.

erscheint es ungereimt, diese dramatische Stellung des Chores mit den ihm gewöhnlich eigenen äusseren Verhältnissen zu verquicken.

Als einen Schüler Siebenlists gibt sich unverkennbar schon durch Ähnlichkeit im sprachlichen Ausdruck Konrad Beyer (1882) zu erkennen, mehr aber noch durch Bezeichnung des wahren Zieles des tragischen Chores, das er allerdings mit den verschiedensten Aufgaben, die ihm je und je gestellt wurden, vermengt. So spricht er ihm in *einem* Satze nicht nur die Katharsis zu, sondern auch das öffentliche Gewissen (Klein), ruhiges Urteil, Beifalls- oder Missfallensbezeigungen, Ausdrücke der Sympathie, Ermutigung, Warnung, wie früher Horaz und seine Epigonen, und mit Reinkens sieht er schliesslich in ihm den Anwalt der Interessen des Volkes, den Ausdruck der öffentlichen Meinung oder das öffentliche Gewissen selbst und das Schallrohr der Stimme der Götter; und auch damit noch nicht zufrieden, weist er endlich auf die geradezu universale Thätigkeit des Chores noch durch ein vielsagendes *Et cetera* hin.

Da unter den neueren Kritikern Scherer, dessen seltsame Ansichten über den Chor bereits oben [1]) erwähnt worden sind, in seiner von ihm selbst nicht mehr abgeschlossenen Poetik (1888) den Chor nur nach seiner historischen Entwicklung betrachtet und in ihm den Ursprung der gebundenen Rede überhaupt sieht, indem der damit verbundene Tanz die Sprache zu einem gewissen Rhythmus zwang, [2]) da ferner Viehoff den Chor überhaupt nur beiläufig bei der Besprechung der Braut von Messina erwähnt, und Gottschall, nach welchem *„die grossen Vorbilder des hellenischen Theaters für die Muse der Gegenwart nicht mehr mustergiltig sein können“*, [3]) sich in unserer Frage als Anhänger Schlegels darstellt, erübrigt es nur noch, eine der neuesten Arbeiten des Engländers Butcher (1895) zu betrachten, [4]) welche besonders über Lessings Auffassung über den tragischen Chor einige interessante

[1]) S. o. p. 38 f.
[2]) l. c. 1. Kap. B. 1.
[3]) *Poetik, drittes Hauptstück, dritter Abschnitt.* p. 299 f.
[4]) *Aristotle's Theory* . . ., p. 270 f.

Bemerkungen enthält, um dann auf die bedeutendste Poetik der Gegenwart, die von Baumgart (1887), hinzuweisen. Butcher also sagt, wenn man, wie Lessing, dem Chore um der Einheit der Zeit willen zumutet, 24 Stunden zu stehen, zu fasten und auf ein und derselben Stelle zu verharren, so kann man diese Leistungen auch auf die Zeitdauer von 36 oder 48 Stunden ausdehnen. Andererseits könnte man aber auch sagen, dass der von einem Chorliede eingenommene Zeitraum ein idealer ist und nicht mit demselben Masse gemessen werden kann, wie die von der Handlung beanspruchte, der thatsächlichen Zeitrechnung entsprechende Zeit.

Bei Baumgart wird nicht nur die kathartische Thätigkeit des Chores an dem Beispiele der Braut von Messina ausführlich dargestellt,[1]) sondern schon gelegentlich der wichtigen Ausführungen über die tragische Katharsis des öfteren darauf hingewiesen, dass die Alten in der Institution des Chores ein vortreffliches Mittel besassen, die tragischen Schicksalsempfindungen der Furcht und des Mitleides durch die Ausscheidung der unter ihre Kategorie fallenden, im Hinblick auf die *μετριοπάθεια* entweder zu schwachen oder zu heftigen Empfindungen zu reinigen, *„die Wucht der tragischen Handlung in jedem von dem Dichter gewünschten Grade“* mit Hilfe der *„durch die Macht der Musik und des feierlichen Tanzes unterstützten Lieder“* zu verstärken.[2])

Eines aber scheint weder von Baumgart noch von seinen beiden Vorgängern, Siebenlist und Beyer, untersucht worden zu sein, nämlich die Frage, ob nicht auch die Kritik des Altertums in ihrem Hauptvertreter Aristoteles diesen Gedanken bereits angedeutet hat. Zu ihm gilt es also, die Schritte noch einmal zurückzulenken. Die eingangs mitgeteilte Stelle[3]) zerfällt, wie sich auf den ersten Blick ergibt, in zwei Teile: eine eigentliche Definition und einige Fingerzeige aus der Literatur, die zur Beleuchtung des Ge-

---

[1]) Kap. XXVIII, p. 596–609.

[2]) Kap. XXIII, p. 459; XXIV, p. 498; XXVI, p. 542; XXIX, p. 658.

[3]) S. o. p. 4.

sagten dienen, und möglicherweise in der vollständigen Poetik noch weiter ausgestaltet waren.[1])

Wenn wir uns im Hinblick auf die nur den ersten Satz umfassende Definition vergegenwärtigen, dass schon einer der ältesten Aristoteleserklärer — Beni[2]) — dem Kunstlehrer der Alten das Attribut der *breuiloquentia* zuerkannt, und dass auch der philologische Klassiker der Deutschen,[3]) der gerade seine Poetik genauer als irgend jemand kannte, ihn den *grössten „Wortsparer“* genannt hat, so dürfte sich wohl die Mühe verlohnen, zu untersuchen, ob die Kommentatoren des Aristoteles nicht fehlgingen, als sie die drei Bestimmungen des ersten Satzes lediglich als drei gleichwertig nebeneinander gereihte, synonyme Begriffe auffassten, von denen der eine nur den anderen erklären und ergänzen solle.

Erstlich verlangt nämlich Aristoteles, dass der Chor *einer der Darsteller* sein solle. Der diese Forderung veranlassende Gegensatz springt in die Augen. Aristoteles will eben nichts anderes sagen als: der Chor soll *Darsteller* sein, und nicht etwa eine Art *Zuschauer*, also auch kein „*idealer*“, auch soll er nicht eine *besondere*, von dem Ganzen abseits liegende Rolle spielen, sondern, er soll Darsteller in der jeweiligen Handlung sein. Wenn es aber für den oberflächlichsten Kenner des Altertums klar ist, dass diese Bestimmung *mutatis mutandis* aufzufassen ist, insofern, als die Art des Spieles dieses Schauspielers sich schon äusserlich in ihrer von dithyrambischem Schwunge getragenen lyrischen Sprache, in ihrem von Musik und marschartigen rhythmischen Tanzbewegungen begleiteten melischen Vortrage von dem Spiele der übrigen Schauspieler unterschied, so war die zwingende Folge davon, dass dieser Gegensatz auch in seiner inneren Beziehung zu den übrigen Schauspielern hervortreten musste, wie dies eben die Ausdrucksweise der Lyrik mit sich bringt, die nicht sowohl in streng logischer Rede und Gegenrede die jeweiligen Dinge des praktischen Lebens erörtert, sondern in freierem

---

[1]) Christ, *Einleitung zur Ausg. der Poetik*, p. III.
[2]) *Commentarii*, cap. X. particula LXIV.
[3]) Lessing, *Werke*, VI. 77. Stück. p. 347.

Fluge, jedoch mit nicht minder enger Beziehung zu denselben sie aus der Welt regelrechten Denkens und eines eng begrenzten Gesichtskreises hinüberspielt in die Welt des reinen Empfindens, der wahren Gefühle. Darum auch wechselt der Chor gewissermassen die Tonart, indem er sich das Metrum der handelnden Personen aneignet, sobald er durch den Mund eines einzigen Choreuten sprechend sich in direkte Beziehung zu jenen setzt und in wenigen Versen am Dialog teilnimmt,[1]) weil seine Stellung als Schauspieler in solchen Fällen eben noch deutlicher als sonst zur Geltung kommt.

Obgleich nun Aristoteles unzweifelhaft das Hauptgewicht darauf legt, dass der Chor *Schauspieler* sei, so scheint doch der damit verbundene Zahlbegriff („*einer* der Schauspieler") nicht ganz zufällig an seiner Stelle zu stehen. Auch die Berechtigung *dieser* Bestimmung leuchtet sofort ein, wenn wir an das darin liegende Verbot denken. Nicht ebensoviele dramatische Personen sollen es sein, wie sich dem Auge darbieten, auch soll er nicht mehrere verschiedenartige Gruppen bilden,[2]) wie man es dem Schiller'schen Chore vorgeworfen hat, und wie es bei *Claude Billard*[3]) der Fall war, in dessen *Henri IV* nach jedem Akte ein besonderer Chor auftrat, sondern diese sinnenfällige Vielheit soll eine *ideelle Einheit* repräsentieren.

Diese erste Forderung des Aristoteles liegt also auf technischem Gebiete und lässt sich kurz in die Worte zusammenfassen: der Chor ist eine *einzige dramatische Person*, wobei aber stets festgehalten werden muss, dass er als solche der Vertreter des *lyrischen Prinzipes* ist.

Die zweite, gewöhnlich als synonym angesehene Vorschrift des Aristoteles lautet dahin, dass der Chor *„ein Teil des Ganzen"* sein solle. Bevor man aber annimmt, Aristoteles habe sich hier ausnahmsweise wiederholt, wäre zu untersuchen, ob dieser Vorwurf der stilistischen Inkonsequenz

---

[1]) Öhmichen, *Bühnenwesen*, § 79, 1.

[2]) Die angeblichen Halbchöre der griechischen Tragödien waren dies ja gewöhnlich nicht; die Trennung in Halbchöre hat jedenfalls viel seltener stattgefunden, als man gewöhnlich annimmt. (Vgl. Öhmichen, l. c. § 75, 3.)

[3]) Tivier, *Hist. de la litt. dram.* Chap. XIX, p. 565.

auch gerechtfertigt ist. Da ergibt sich denn auch mühelos die Erklärung, dass mit jener Vorschrift die Stellung des Chores innerhalb der jeweiligen Fabel insofern gekennzeichnet werden soll, als der Chor mit seinem persönlichen Interesse an dem Gange der betreffenden Ereignisse beteiligt erscheint. Bei einer so grossen, gleichartig charakterisierten Gruppe musste man zunächst besonders bei der Öffentlichkeit des antiken Volkslebens auf den Gedanken kommen, ihn als eine Schar Bürger darzustellen. Deshalb aber umgekehrt zu sagen, der Chor sei Repräsentant des Volkes, erscheint nicht nur unrichtig und der Aristotelischen Definition fernliegend, sondern auch in nicht seltenen Fällen dem Verfahren der griechischen Dichter zuwiderlaufend. So kann der Chor der Eumeniden gewiss nicht das Volk repräsentieren, und auch Chöre von Frauen und Jungfrauen, denen wir des öfteren begegnen (Trachinierinnen, Elektra), können nicht als Vertreter eines politischen Gemeinwesens angesehen werden, da ja die Frau im Altertum in der Öffentlichkeit noch weit mehr zurücktrat als im modernen Kulturleben. Dagegen ist die Stellung auch dieser Chöre immerhin mit der Handlung so enge verwachsen, dass ihr Vorhandensein auch von dieser Seite gerechtfertigt erscheint und nicht bloss den Eindruck einer traditionellen stehenden Figur hervorruft, die er im Grunde doch eigentlich war. Insofern also der Chor durch diese Vorschrift als mit der jeweiligen Materie verwachsen gedacht ist, könnte man füglich kurz sagen, der Chor sei dadurch nach seiner materiellen Stellung hin bestimmt.

Schliesslich ergibt schon die ganz strenge Worterklärung der dritten Vorschrift — *συναγωνίζεσθαι* —, dass auch hierin nichts weniger als ein den beiden vorausgehenden Bestimmungen synonymer Begriff liegt. Freilich gegenüber der Wiedergabe der *editio vulgata* [1]) gilt das *summum ius summa iniuria.* Wenn nämlich diese, und mit ihr die meisten Kommentare des 16. Jahrhunderts den ersten Bestandteil *συν-* durch *con-*, den zweiten — *αγωνίζεσθαι* — durch *certare* wiedergeben, so stellt

[1]) d. i. die des Paccius; cf. Beni. l. c. cap. XIII, particula XCVI.

sie sich scheinbar auf den goldenen Rechtsboden der wörtlichsten Übersetzung. Erwägt man aber, dass dieses *concertare* gewöhnlich die Bedeutung: *„in Worten mit einander streiten, disputieren“* hat, und dass es von Paccius und seinen Nachfolgern infolgedessen auf die Beteiligung am Dialog bezogen wurde, so sieht man, dass damit ein Begriff hereingetragen worden ist, der dem *ἀγωνίζεσθαι* erst in übertragener Bedeutung (dem *συναγωνίζεσθαι* überhaupt?) zukommt, den man also so lange fern halten wird, als man mit einer näher liegenden Erklärung auskommt. Unwillkürlich aber weist das Zeitwort auf seine Abkunft von *ἀγών* zurück; somit dürfte sich für *συναγωνίζεσθαι* die allgemeine Bedeutung *mitwirken zur Erreichung des Zieles der Tragödie* ergeben, wobei natürlich in einer poetischen Definition nicht an den materiellen Sieg in dem *ἀγών*, sondern an das Ziel der Tragödie als solcher zu denken ist; dieses Ziel aber ist von Aristoteles in der Definition der Tragödie bezeichnet als die tragische Katharsis. [1])

So hat Aristoteles allerdings in seiner Poetik als drittes und zwar als dramaturgisches Ziel des Chores das angedeutet, was die poetische Kritik erst nach 2000 jährigem Ringen als sein Hauptziel erkannt hat. Die auf ihrer Höhe angelangte Forschung ist damit zu ihrem Ausgangspunkte zurückgekehrt.

Und in der That, wem kommt es mehr zu, als dem berufenen Vertreter des lyrischen Dichtungsprinzips, die das Herz bewegenden Schicksalsempfindungen der Furcht und des Mitleides zu modifizieren und, unterstützt von der Macht des Gesanges und seiner äusserlich imponierenden Erscheinung, auf den Fittichen schwungvoller Dithyramben unser Mitleid

---

[1]) In eine eingehende Besprechung der weitverzweigten, literarischen Fehde, welche sich um diesen Punkt entsponnen hat, einzutreten, verbietet der Raum; man kann sagen, dass dieselbe ihren Abschluss gefunden hat in 3 trefflichen Werken Baumgarts (Begriff der trag. Kath. Leipzig. 1875. 8°; Aristoteles, Lessing, Goethe. Leipzig. 1877. 8°; Handbuch der Poetik. Stuttgart. 1887. 8°). Der Verfasser vorliegender Arbeit steht vollständig auf dem von Baumgart eingenommenen Standpunkte.

mit unschuldig Heimgesuchten zu erhöhen, wenn der schreckliche Jammer nicht schon genügend durch die scenische Darstellung zum Bewusstsein gebracht wird, uns zu Gemüte zu führen, dass auch wir, ebenso unschuldig wie jene Helden der Fabel, denselben Schlägen des Schicksals ausgesetzt sind, und damit in uns die Furcht vor dem Walten eines geheimen Geschickes zu steigern, das aber im letzten Grunde, nur nicht immer offenkundig, ewige Gerechtigkeit übt; oder aber das angstdurchschauderte Herz durch die besänftigenden Töne seines Liedes in ruhigere Bahnen zu lenken, und so von übermässiger Furcht zu „reinigen", oder schliesslich, wenn die Handlung selbst schon jene richtige Mitte der Empfindungen, die *μετριοπάθεια*, erzielt hat, unsere Stimmung durch Reflexion oder Heranziehung ähnlicher Schicksale aus dem Bereiche der Mythologie zu erhalten und so gereinigt und geheilt zu entlassen?

Im nachstehenden sollen nun die wichtigsten Tragödien der französischen Renaissance und besonders ihre Chorlieder dem Hauptgedanken nach skizziert werden; daran wird sich alsdann eine Kritik derselben nach den drei eben besprochenen Aristotelischen Gesichtspunkten — dem *technischen* (unter A), *materiellen* (unter B) und *dramaturgischen* (unter C) — schliessen; ferner sollen die Chorlieder nach ihrem ästhetischen Werte (unter D) gewürdigt und schliesslich auch nach der metrischen Seite hin (unter E) untersucht werden.

B. Untersuchung über den Chor in den wichtigsten franz. Tragödien des 16. Jahrhunderts.

I. Jodelles Cleopâtre Captive.[1])

Akt I.

Nachdem der Schatten des Antonius seine Niederlage und seinen Tod als gerechte Strafe der Götter für seine Verbrechen am Vaterlande und an seiner Familie bezeichnet hat, erscheint Cleopatra und fasst, da sie den Geist des Antonius im Traume gesehen, den Entschluss, ihm in den Tod zu folgen.

Chor der alexandrinischen Frauen:
Wandelbarkeit des Schicksals.

Das Glück scheint dem Lande Ägypten hold zu sein (1–6). Aber alles Glück ist wandelbar (7—19). (Beispiele aus der Mythologie). Die Gunst der Götter gibt dauerndes Glück (20—34). Die Ungunst des Schicksals kennt keinen Widerstand (35). Letzteres sieht man an Antonius und Cleopatra (36—42). Das Glück Ägyptens ist dahin (43—44).

Akt II.

Gegenüber Octavians Trauer über das schreckliche Ende seines ehemaligen Freundes Antonius, sowie gegenüber

[1]) *Œuvres*, I, p. 93 ff.

seinem Bedenken darüber, ob Cleopatra im Triumphe wird aufgeführt werden können, bemerken Proculejus und Agrippa, dass jener seinen Sturz seiner Selbstüberhebung zuzuschreiben habe, und bestimmen den Octavian, seine Politik beizubehalten und Cleopatra überwachen zu lassen.

Chor: Stolz und Selbstüberhebung.

Der Stolz ist den Göttern verhasst (St. u. A. 1.).

Beispiele aus der Mythologie: Titanen, Prometheus, Icarus (A. 4).

Beispiele aus der Natur: Meereswogen, ragende Häuser und Bäume (A. 6).[1])

Spezielles Beispiel der Cleopatra: Demütigung durch Octavian für ihre Selbstüberhebung, indem sie sich wie Isis kleidete. Jetzt ist ihre Freude in Schmerz verkehrt. (Str. 12).

Denn die Tugend allein trotzt dem Geschicke (A. 12).

Akt III.

Als Octavian auf die Klagen der Cleopatra um Antonius äussert, ihr Schmerz sei entweder ganz unerträglich oder erheuchelt, wirft der Chor ein: Der Schmerz, welchen man nicht an sich empfinde, erscheine einem nicht als solche Qual; aber laut breche die Klage hervor, wenn man ihn erheuchelt schelte.

Den Entschuldigungen der Cleopatra gegenüber hebt Octavian hervor, dass sie die Hauptursache ihres Unglücks verschweige, die Verstossung der Octavia; Cleopatra gibt in dieser Hinsicht ihre Schuld zu und bietet ihm, als er ihr das Leben zusichert, alle ihre Schätze dar.

Der Chor stimmt darauf ein kurzes Lied an: Die Knechtschaft macht auch ohne Drohung zu jedem Zugeständnisse bereit; solches erträgt der Sohn Japet nicht.

In einer weiteren Scene verrät Seleucus, dass Cleo-

---

[1]) Zu diesem öfters wiederkehrenden Vergleiche cf. Horaz, Oden, II. X. v. 9 ff.

patra das Beste zurückbehalten habe, und wird auf offener Bühne von der Königin thätlich gezüchtigt.

Octavian gibt ihr den Schatz zurück. Seleucus gesteht dem Chore seine Gewissensbisse (Stichomythie).

Chor: Verhalten gegenüber dem Geschicke.

I. Lohn der Genügsamkeit (1—2).
II. Strafe der Ungenügsamkeit (3—5).
ad I. Arius (6—7).
ad II. Seleucus (8).
III. In der Bestrafung dieses letzteren hat Cleopatra Mut auch zum Äussersten bewiesen (9—10).

Akt IV.

Cleopatra beschliesst, mit ihren Dienerinnen Charmium und Eras zu sterben, zuvor aber zum Grabe des Antonius zu wallen. Der Chor erkundigt sich, wohin sie gehe und warum sie so leidend aussehe. Alsdann stimmt er ein kurzes Lied an: „Wie der prasselnde Hagel die Hoffnung des Winzers zu schanden macht, indem er alle Früchte vernichtet, so wütet der Schmerz, welcher nicht nur die Königin allein, sondern uns alle mit betrifft; nur der Neid kann sich darüber freuen. Doch hemmen wir die lauten Klagen, denn die Königin kniet nieder am Grabe und spricht."

Auf die Totenklage der Cleopatra bemerkt der Chor, solchen Schmerzensruf hätten die Sterne noch nicht vernommen und stimmt schliesslich mit Charmium und Eras darin überein, dass unter diesen traurigen Verhältnissen das Leben keinen Reiz mehr biete.

Alsdann fordert Cleopatra ihre Freundinnen zu dem entscheidenden Schritte auf.

Chor: Trauer.

Die Trauer der Hinterbliebenen ist tiefer, als die Freude des Freundes, der zu den Seligen eingegangen ist (Str. 1).

So ist die Trauer Cleopatras tiefer als die der Grazien um Myrrha (Antistr. 1), und als die der Phrygierinnen über den Verlust ihrer Freiheit (Ep. 1).

Unsere Trauer um sie infolge ihres Glückswechsels; der Tod raubt ihr das Letzte (St. Antistr. Ep. 2).

Am Sarge des Antonius hat sie unser Gefallen und Missfallen erregt: (Str. 3), ersteres wegen ihrer Trauer um Antonius (Antistr. 3), letzteres, da sie uns zur Trauer um sie selbst bestimmt (Ep. 3).

Akt V.

Proculejus teilt den Tod der Cleopatra unter Klagen mit, in welche der Chor einstimmt. Sodann erzählt jener den Hergang der Sache und der Chor stimmt ein Trauerlied an:

Lass deine Klage ertönen über Cleopatras Tod, den wir bei allem Unglück noch ein Glück nennen möchten. Gleiche dem Schwan, der vor seinem Tode ein Lied anstimmt. und zürne den Göttern, die dieses Leid verfügt haben.

Doch eine Hoffnung bleibt dir; Cleopatras Ruhm erschallt von Ost bis West, weil sie lieber sterben wollte, als gefangen nach Rom gehen.

Was aber, so fragt sich Proculejus, wird Cäsar zu dem raschen Tode sagen? War eine Schlange oder Gift Schuld daran?

So viel indes steht fest, dass Cleopatra durch ihre Standhaftigkeit uns die schönste Hoffnung geraubt hat.

Zum Schlusse spricht der Chor die praktischen Folgen dieses Falles aus: Jetzt heisst es eben, sich in die Verhältnisse schicken, und dem Cäsar Gehorsam leisten; aber gerade dieser Umstand lässt uns unseren Verlust um so schmerzlicher empfinden.

A. Die Chorlieder der „Cleopatra“ werden von einem einzigen Chore, dem der alexandrinischen Frauen, vorgetragen. Denn wenn es in dem Zwischenliede des IV. Aktes zunächst auch auffällt, dass der Chor sagt: *«Lequel de vous . . .?» «Tels que ces trois»*, so dürfte dies jedenfalls nicht auf einen zweiten Chor, und zwar einen Chor von Männern hinweisen, sondern wohl auf das ganze Volk zu beziehen sein, als dessen Vertreter in erster Linie der männliche Teil desselben gilt.

B. Bezüglich ihres Inhaltes schliessen sich die Chorlieder eng an den Dialog an. So weist das Lied des I. Aktes gegen das Ende darauf hin, dass auch Antonius und Cleopatra die Ungunst des Schicksals, von dem eben die Rede gewesen, erfahren hätten, indem (wie der vorausgehende Akt zeigt) Antonius bereits aus dem Leben geschieden sei, und Cleopatra (wie sie kurz zuvor beschloss) ebenfalls in den Tod gehen wolle.

Der Gesang, welcher dem II. Akte folgt, beschäftigt sich in seiner zweiten Hälfte mit der Demütigung Cleopatras, die den Octavian auf Knieen um Gnade anflehen werde; wenn er — der im vorausgehenden mit seinen Freunden beschlossen hat, sie im Triumphe in Rom aufzuführen, und sie deshalb jetzt streng überwachen zu lassen — sie in ihrer Erniedrigung sehe, dann werde sich sein Herz dem Mitleide nicht verschliessen.

Der Anknüpfungspunkt für das Chorlied des III. Aktes liegt in der vorausgehenden Episode mit Seleucus, der dem Octavian die Schätze der Cleopatra verraten hatte und deshalb von ihr gezüchtigt worden war. Von seinem Verrate sagt der Chor nun, dass er die Folge der Ungenügsamkeit sei (wohl, weil er sich dadurch den Dank des Octavian zu verdienen hoffte); seine Bestrafung aber durch die Königin an Ort und Stelle beweise, dass diese zu allem den Mut besitze und so auch den Tod nicht scheuen werde.

Der Chor, welcher im ersten Teile des IV. Aktes die gramgebeugte Gestalt der Königin erwähnt hat, stimmt jetzt ein kurzes Zwischenlied an. Darin sagt er: „In ihr wütet eben der Schmerz, wie in dem Weinberge der Hagel, welcher die Hoffnung des Winzers vernichtet; das Leid aber, das

auch uns quält, wollen wir nicht laut beweinen, um nicht die Königin in ihrem Schmerz zu stören.

Auf die Totenklage der Cleopatra, welche den Hauptbestandteil des übrigen Teiles von Akt IV ausmacht, weist sodann das nächste Chorlied hin: in der ganzen Mythologie sei kein Beispiel solcher Klage zu finden, sie selbst (der Chor) aber würden bald die Totenklage um die Königin anstimmen; Cleopatras tiefer Schmerz um Antonius habe etwas Erhebendes; ihr Entschluss aber, zu sterben, könne nicht gebilligt werden.

Auf die Mitteilung von dem Tode der Cleopatra in Akt V stimmt der Chor ein Klagelied an: ihr Tod, sagt er, habe sie wenigstens vor der Demütigung bewahrt, im Triumphe aufgeführt zu werden, und ihren Heldenmut werde alle Welt kennen lernen.

So beschäftigen sich die Lieder des Chores entweder in ihrer ganzen Ausdehnung mit dem, was sich eben vor seinen Augen abgespielt hat (Akt IV, V), oder sie weisen doch wenigstens in einigen Strophen auf die Handlung zurück. Dass natürlich die im Versmasse des Dialogs gedichteten Worte des Chores, welche jedenfalls nicht gesungen, sondern nur von dem Chorführer gesprochen wurden, sich dem jeweiligen Gedankengange des Dialogs anzupassen suchen, liegt noch viel näher.

C. Immerhin gilt in letzterer Hinsicht, was überhaupt von diesem Dialoge und von dem ganzen Stücke bemerkt werden muss, und was Faguet[1]) in allerdings etwas barocker Form ausgedrückt hat, wenn er sagt: «*Une élégie en quatre actes, suivie d'un récit, voilà Cléopâtre*»; denn dem Dichter der Cleopatra ist der Begriff der *Handlung* noch nicht bekannt.[2]) Rede und Gegenrede stehen fast unabhängig neben einander; jedenfalls kann gar keine Rede davon sein, dass aus dem Dialoge Entschlüsse etc. erzeugt würden, dass darin Gegensätze sich verschärfen und schliesslich bis zur Katastrophe zuspitzen, also in den äusseren Verhältnissen einen Umschwung hervorrufen.

---

[1]) a. a. O. Chap. III. I.

[2]) Vgl. auch Morf in der Z. f. frz. Spr. u. Litt. 1896. XIX. 43.

Dieser Grundfehler wäre jedoch für den Chor noch nicht gleich verderblich. Wenn man aber das Stück nicht nur als undramatisch, sondern auch als untragisch bezeichnen kann, so wird damit auch die Stellung des Chores in ihren Grundfesten erschüttert. Dass es aber untragisch ist, geht schon aus der Exposition hervor. Dort wird in dem Monologe des Schattens des Antonius ausdrücklich betont, dass alles hereinbrechende Unheil die Folge der Schuld und des Verbrechens des Antonius und der Cleopatra sei.

Mitleid kann also das Geschick der Cleopatra nur insofern erwecken, als wir überhaupt jedes Leid mit Schmerzgefühl betrachten. Aber dies ist nicht das Mitleid im Sinne der Tragödie. Zu diesem gehört als wesentliche Bedingung, dass das Leiden als unverschuldet erscheint; das Mitleid aber mit verdientem Unglücke ist nur eine „philanthropische“ Empfindung und als solche untragisch.[1]) Ist nun aber die Furcht, wie Lessing sich knapp ausdrückt, „das auf uns bezogene Mitleid“,[2]) d. h. würden wir das, was wir an anderen bemitleiden, fürchten, wenn es uns selbst bevorstände, so empfinden wir auch diese Furcht nicht angesichts der Jodelleschen „Cleopatra“. Denn die Gefahr eines ähnlichen Geschickes wird dem Hörer gar nicht zu Gemüte geführt, da er sich nicht in dem gleichen Falle der Schuld befindet, sondern nach der notwendigen Voraussetzung des Dichters unschuldig ist.

Dieser Mangel der beiden Schicksalsempfindungen bestimmt aber, wie gesagt, nicht nur die Kritik der Tragödie im allgemeinen, sondern in ihm liegt implicite auch das Urteil über den Chor; wird doch gerade in einem *Chorgesange* die schwere Schuld der Königin ausdrücklich hervorgehoben: *Roine, qui pour son vice Reçoit plus grand supplice*! (II, Str. 7)

D. Betrachtet man aber die Chorlieder ausserhalb des Zusammenhanges mit der Tragödie, lediglich als lyrische Dichtungen, so dürfte sich ihr Wert etwas höher stellen als

---

[1]) Cfr. Aristoteles, *Poetik*, 1452 b und 1453 a. c, p. 13. Lessing, a. a. O. VI. 76. St. p. 345. Baumgart, *Poetik*. XXIII, p. 467.

[2]) *Werke* VI. 75. *Stück*, p. 339.

der übrige Teil des Stückes; jedenfalls hat ihnen Jodelle eine besondere Sorgfalt zugewendet, da mehreren derselben sogar eine Art Disposition zu Grunde gelegt zu sein scheint.

Andererseits aber kann man hier doch auch nicht von dem echten dithyrambischen Schwunge antiker Chorlieder sprechen, besonders da der Dichter es sich angelegen sein lässt, durch zahlreiche mythologische Reminiszenzen seine Gelehrsamkeit in das richtige Licht zu stellen.

E. Metrisches.[1])

	St.	Z.	R.	S.
I.	44	4 (176)	b a b a	6
II.	24	6 (144)	b a b a d d	6
III.	2	6 (12)	a a b c c b	3
	4	4 (16)	b a b a	5
	10	8 (80)	b b a a d d c c	7
IV.	8	4 (32)	b a b a	b 6. a 4
Str.	3	11 (33)	b a b a d d c c	5
Ggstr.	3	11 (33)	b a b a d d c c	5
Ep.	3	8 (24)	a b a b c c d d	4
V.	8	4 (32)	b a a b	6

Sa. 582 Zeilen, welche nicht dem Versmasse des Dialogs angehören.

II. Jodelles Didon.[2])

Akt I.

Nachdem Achates, Ascanius und Palinurus ihre gegenwärtige Lage und die Aussichten der bevorstehenden Abfahrt von Carthago erörtert haben, bespricht Äneas seine

[1]) Hier und auch in den Chorliedern der folgenden Tragödien werden alle männlichen Reime mit a c e g i l n p und alle weiblichen mit b d f h k m o q bezeichnet. Abkürzungen: St = Strophe, Z = Zeile, R = Reimordnung, S = Silbenzahl, Ep. = Epode.

[2]) a. a. O. p. 153 ff.

bisher erduldeten Mühsale; aber sie alle erscheinen gegenüber der Trennung von Dido wie nichts; trotzdem beschliesst er endgiltig, das verheissene Königreich aufzusuchen.

Chor der Trojaner: Wandelbarkeit des Geschickes.

Unwandelbar sind die Götter; *wir* dagegen sind dem Wandel ausgesetzt (1).

1. *Gründe.* α. Verwegenheit und Ungehorsamkeit gegen die Götter (2).
β. Gefühl der Unsicherheit (3—5).

Der Mensch empfindet obendrein das Unglück noch mehr als andere Geschöpfe (6).

2. *Beispiele.* α. Troja (7).
β. Priamus (8).
γ. Hecuba (9).

Auch Dido? (10).

Akt II.

Dido will entweder den Äneas umstimmen oder sterben. Der Chor der Phönizierinnen drückt den Gedanken aus, dass die Liebe an ihre Macht glaube, dieses Unternehmen verhindern zu können; oft aber werde eine Krankheit noch schlimmer dadurch, dass man sie bekämpfe. Dann bestürmt Dido den Äneas zuerst mit Bitten, sie nicht zu verlassen; als er ihr aber den Ruf der Götter, Italien aufzusuchen, entgegenhält, bricht sie in Vorwürfe und Verwünschungen aus. Dieser leidenschaftliche Ton macht zwar tiefen Eindruck auf Äneas, doch steht ihm der Wille der Götter höher als der Wunsch Didos.

Auch dem Chore gegenüber hält er diesen Standpunkt fest, und als dieser ihm Didos Entschluss, zu sterben, vorhält, erinnert er daran, dass kein Mensch liebe, ohne seine Ruhe zu hassen.

Chor: Verstellung.

Die Verstellung ist ein böses Gift (1).

Erheuchelte Liebe oder Frömmigkeit hat schon manche Menschen betrogen (2—5).

Ein Opfer solchen Betruges ist auch Dido (6—7).

Wird der Himmel sie nicht rächen? (8).

Akt III.

Dido bittet ihre Schwester Anna, den Äneas zum Aufschub der Abfahrt zu bewegen, bis der Winter vorüber sei. Alsdann trägt Anna dem Äneas diese Bitte vor, aber umsonst; doch nur mit Mühe hat Äneas äusserlich seine Festigkeit behauptet, und es bedarf des ernstlichen Zuspruches des Achates, um ihn in seinem ersten Entschlusse zu bestärken.

Chor: Überall kann Unglück sein.

In den Städten, wie auf dem Meere ist der Mensch dem Schicksale ausgesetzt (1).

Äneas wird das Wüten des Meeres leichter ertragen als Dido ihren Kummer, obwohl sie in sicherer Stadt geborgen ist (2).

Ihm hat sie sich hingegeben, und da sie nun von dem Volke und dem Geliebten verlassen wird, verzweifelt sie (3).

Akt IV.

Anna fordert von der Amme ein Zaubermittel, um Dido von der Liebe zu Äneas zu heilen; da aber diese kein solches besitzt, erzählt Anna ihre schlimmen Ahnungen, welche sich auf ihre Träume und auf merkwürdige Erscheinungen stützen.

Nunmehr will Dido einen Ausweg gefunden haben; eine Zauberkünstlerin von grossem Rufe habe ihr nämlich ein Mittel angegeben, um den Äneas zu bannen; ein Scheiter-

haufen solle errichtet werden, sie selbst aber werde unter seltsamen Zeichen die Beschwörung vornehmen. Sobald sie aber allein ist, spricht sie deutlich aus, dass sie auf jenem Scheiterhaufen ihren Tod suche.

Chor: Das Glück der Bösen.

Seht diesen Verrat der Liebe (1—3).

Ausführung des Gedankens, dass den Schlechten die Gunst der Götter zu teil werde (4—12).

Beispiele aus der Mythologie (13—17).

Anwendung auf den vorliegenden Fall (18—21).

Wenn das nicht Ungerechtigkeit ist, so ist es höchstens eine Strafe des Himmels für unsere Sünde (22—23).

Akt V.

Dido nimmt Abschied von der Welt und spricht über Äneas den Fluch aus; darauf geht sie ab, indem sie in ihrem Unglücke eine Folge ihrer Untreue gegen ihren ersten Gatten Sichaeus erkennt und die Landung der Trojaner an Afrikas Küste verwünscht. Auf die Frage des Chores sagt die Amme, dass auch sie sich dorthin begebe. Sodann stellt der Chor Betrachtungen an über Didos auffälliges Gebahren vor ihrem Weggehen; die Amme aber hofft, dass ihr Leiden nun bald zu Ende sein werde.

Chor: Die Liebe — eine Krankheit.

Die Liebe ist wie eine Krankheit (1).

Wer daran leidet, wütet gegen sich selbst (2).

Er ist ohne Ruhe, und wenn er seinen Fehler auch einmal erkennt, so fällt er doch immer wieder in denselben zurück (3).

Sie bringt entweder Knechtschaft oder Tod; darum muss man sie fliehen (4).

Die Amme verkündet den Tod der Königin, und nun stimmt der Chor ein kurzes Klagelied an, indem er die Tyrier auffordert, durch alle Zeichen äusserer Trauer ihrem tiefen

Schmerze Luft zu machen; wenn Carthago schon in den ersten Zeiten seines Bestehens ein so furchtbares Schicksal erfahre, müsse sein Los auf immer ein unglückliches sein. Zum Schlusse fordert auch die Amme zur Totenklage auf. Kein Sterblicher sei vom Wahne frei, und oft vereine uns die Liebe mit dem Tode.

A. Wie schon die *Personnages de la Tragedie* angeben, enthält die Tragödie Jodelles verschiedene Chöre, den der Trojaner und den der phönizischen Frauen. Schon hier tritt das Bestreben hervor, dem Träger der Hauptrolle eines Aktes einen an äusserer Stellung, Geschlecht und Anschauungsweise entsprechenden Chor zuzuteilen. So steht auf Seite des Äneas der Chor der Trojaner und ergreift überall da das Wort, wo dieser hauptsächlich hervortritt. So im I. Akte nach dem Monologe des Äneas, wo ausdrücklich die Überschrift *Chœur des Troyens* darauf hinweist, und im III. Akte, wo der nur mit *Chœur* bezeichnete Chor sich als der der Trojaner erweist, indem er den Äneas als *nostre Prince* anredet, in Akt II dagegen, in welchem Dido und Anna die Hauptrollen spielen, tritt der Chor der Phönizierinnen auf (wie im Anfange des Aktes angegeben ist); in Akt IV, in welchem überhaupt nur Frauen auftreten, spricht der Chor nicht nur die *Troupe Phenicienne* (sich selbst) an, deren Unglück er voraussieht, sondern auch die *Troupe Troyenne*, die er die *serue d'vn desloyal* schilt, aus welch letzterer Anrede wohl zu schliessen ist, dass sie von dem Frauenchore ausgeht; für das Zwischenlied des V. Aktes dürfen wir wiederum diesen Chor annehmen, was zwar nicht aus dem Liede selbst hervorgeht, aber aus den Worten, welche der Chor gleich darauf an die Amme richtet, gefolgert werden darf, indem er dort Äneas als *mechant Enee* bezeichnet, und aus dem kurzen Klageliede am Schlusse, welches beginnt: «*Arrachez vos cheveux, Tyriens.*» Denn es ist doch viel wahrscheinlicher, dass das Volk von Carthago zur Klage über Dido von seinen Frauen aufgefordert wird, als vom Chore der Trojaner.

Dass aber unsere Chöre nicht allein durch äussere

Stellung und Geschlecht, sondern auch in ihrer Anschauungsweise prinzipielle Gegensätze vertreten, geht eben aus den Ausserungen der Phönizierinnen, wie *Mechant Enee* (V.), *vn desloyal* (IV.) hervor.

B. Der Zusammenhang zwischen Chorlied und Handlung ist auch hier meist gewahrt. Nach Akt I weist zwar der Chor nicht auf die Reden des Äneas und der anderen Trojaner zurück; aber seine Zugehörigkeit zu denselben wird doch durch die Erwähnung des Priamus, der Hecuba und besonders der Dido dokumentiert. Dagegen weist er auf das Folgende deutlich hin, wenn er Befürchtungen für Dido hegt, die durch den Tod ihrem Leide ein Ziel setzen könne, (wie sie es dann auch wirklich im Akt II beschliesst), wenn sie den Äneas nicht umstimme.

Auf die Unterredung der Dido mit Äneas in demselben Akte bezieht sich auch der Schlussgesang des Chores, wenn er den Äneas der Verstellung zeiht; denn zuerst habe er die Königin geliebt, jetzt verlasse er sie, etc. Wenn dann Äneas in Akt III endgiltig die Abfahrt beschliesst, so führt der Chor in seinem Liede aus, dass jener den Wintersturm auf dem Meere leichter ertragen werde, als das Meer des Kummers; so sei der Gram für Dido furchtbarer als der wütende Ocean.

Auf den Verrat der Liebe durch Äneas, welcher im IV. Akte die Dido zu dem Entschlusse bringt, ihrem Leben auf dem Scheiterhaufen ein Ende zu machen, bezieht sich die Bemerkung des darauffolgenden Liedes, dass Äneas ihn durch ein Götterwort beschönigen möchte; Himmel und Meer bleiben dem Verräter treu, Dido aber schleppe bei all ihrer Unschuld ein Leben in Elend dahin.

Das Zwischenlied des IV. Aktes handelt von der Liebe, die eine Krankheit sei und weist so zwar nicht direkt auf Dido hin, aber die Anspielung auf ihr Liebesleid liegt in so greifbarer Nähe, dass es eines besonderen Hinweises gar nicht bedarf.

Dass das Klagelied am Ende sich nur auf Didos Leiden und Tod bezieht, liegt schon in der Natur der Sache.

C. Jodelles *Didon* ist eine Schicksalstragödie in des Wortes verwegenster Bedeutung. Ein dumpf brütendes, urteilsloses Fatum herrscht hier, ja es tobt sogar absichtlich gegen die Guten und begünstigt die Bösen (cfr. Chorlied in Akt IV). Neben diesem Walten des Fatums erscheint allerdings auch eine andere Begründung des tragischen Endes Didos: ihre Liebe zu Äneas, durch welche sie ihrem ersten Gatten Sichaeus die Treue gebrochen zu haben glaubt. Aber damit werden die *allgemein* herrschenden, sittlichen Begriffe keineswegs erschüttert. Sie leidet also unschuldig. Übrigens tritt dieses Motiv auch ganz zurück gegen den weit ausgesponnenen Schicksalsgedanken; ja fast ausschliesslich ist dieser der Gegenstand der Chorgesänge und damit ist auch ihnen schon das Urteil gesprochen. Denn wenn die antike Tragödie auch die Beziehung zwischen Schuld und Sühne nicht ausdrücklich hervorhebt, so liegt ihr eine derartige Auffassung von einem sinnlosen Walten des Geschickes denn doch noch weit ferner. Wenn so durch das Leiden einer völlig Unschuldigen an Stelle des *φοβερόν*, des Furchtbaren, das *μιαρόν*,[1]) das Entsetzliche, getreten ist, so ist damit nicht allein die tragische Furcht als solche ausgeschlossen, sondern es werden dadurch überhaupt alle anderen Regungen des Herzens — und damit auch das tragische Mitleid — übertäubt und eine tragische Katharsis ist weder durch das Ganze, noch durch den Chor zu erzielen.

D. Der ästhetische Wert unserer Chorlieder dürfte nicht besonders hoch anzuschlagen sein, da sie meist ziemlich öde Reflexionen über Schicksal etc. enthalten und mit mythologischen Anspielungen reich durchsetzt sind, andererseits aber weder durch Innigkeit und Tiefe der Empfindung, noch durch den Schwung der Sprache ein besonderes Interesse erwecken.

---

[1]) Cfr. Aristoteles, *Poetik.* 1453 b. 38 cap. 13.

E. Metrisches.

	St.	Z.		R.	S.
I.	10	14	(140)	babaddcffcheeh	8
II.	7	8	(56)	bbaddaff	8
	1	12	(12)	babaddfcfchh	8
III.	3	6	(18)	bbadda	bd 12
					a 6
IV.	23	4	(92)	baba	6
V.	4	6	(24)	bbadda	6
	2	6	(12)	bbadda	bd 12
					a 6

Sa. 354 Zeilen, welche nicht dem Versmasse des Dialoges angehören.

III. Grevins Cesar.

Akt I.

Cäsar wird von quälenden Todesahnungen gepeinigt. M. Antonius rät ihm zur Strenge, wenn er Feinde zu haben glaube. Cäsar aber will solchen Rat nicht hören und sendet schliesslich den Antonius in den Senat voraus.

La troupe des soldats de Cesar: Die Ruhmbegierde.

Die Zeit unserer Kämpfe ist dahin, nicht aber unser Thatendurst (219—242); die Begierde nach Ehre und Ruhm ist die Wurzel grosser Thaten (243—280); der erschlaffenden Ruhe geben sich die römischen Welteroberer wohl kaum hin (280—294); doch ist oft Gefahr vorhanden, dass sich der Sieger zum Sklaven der Besiegten mache (295—300).

Akt II.

M. Brutus sieht sich als Nachkomme der Verfechter der römischen Freiheit verpflichtet, auch jetzt für dieselbe

einzutreten; auch die anderen Verschworenen wiederholen noch einmal ihren Entschluss, Cäsar zu ermorden.

La troupe: Unbeständigkeit des Glückes.

Cäsar ist allenthalben gefürchtet (525—560); sogar den Pompejus hat er besiegt, der doch Palästina bezwungen hatte (561—578); aber tapfere Krieger werden oft das Opfer der Unbeständigkeit des Glückes (579—590); glaubt ihr, dass nunmehr Cäsar und mit ihm auch wir ganz sicher seien? (591—608); auch die Könige Roms haben die Herrschaft dauernd verloren (608—612).

Akt III.

Calpurnia teilt der besorgten Amme einen Traum mit, welcher das jähe Ende Cäsars vorherbedeutet; Cäsar selbst gibt endlich ihren Bitten, zuhause zu bleiben, nach, wird aber wieder von seinem Entschlusse abgebracht, und so kann Calpurnia nur noch um Beschützung ihres Gemahls zu den Göttern flehen.

La troupe: Es droht Gefahr!

Man sollte glauben, dass Fortuna, von welcher ihr vorhin sprachet, dem allgemein Geliebten nicht schaden könne (803—818); Könige sind immer in Gefahr (819—830); ein Anschlag gegen Cäsars Leben und die Ahnungen Calpurnias lassen Schlimmes befürchten (837—847); Calpurnia findet keinen Glauben, wie einst Cassandra, welche Trojas Geschicke prophezeite (848—867); und vielleicht bringt der heutige Tag nicht nur die Prophezeiung, sondern auch schon die Erfüllung derselben (868—874).

Akt IV.

Ein Bote teilt der Calpurnia die Ermordung des Cäsar mit und schliesst den Akt mit einer Anrufung an die

Sterne und die Sonne, mitzutrauern über Cäsars Tod, und mit einem Fluch gegen Cäsars Mörder.

La troupe: Ohne einheitlichen Gedanken.

Wenn der Mensch nach allen Mühen dem höchsten Glücke entgegenzugehen glaubt, ereilt ihn der Tod (971—992); die Natur ist gegen die Menschen stiefmütterlicher, als gegen andere Geschöpfe (993—998); das ist an unseren Herrschern zu sehen; in dieser Hinsicht sind wir Soldaten besser daran (999—1009); alle Fürsten haben noch so, wie jene geendet (1010—1014).

Akt V.

Die Verschwörer freuen sich über die wiedergewonnene Freiheit; da tritt Antonius auf, ruft die Götter zu Zeugen ihrer That an und wendet sich dann an die Soldaten um Rache.

Erster Soldat. Zu den Waffen gegen die Verräter! Wenn wir je unser Leben gewagt haben, so gilt es jetzt, schnelle Gerechtigkeit zu üben. Diesem Aufrufe schliesst sich Antonius an, und zum Schluss erinnert der erste Soldat seine Kameraden daran, dass sie alle dies Unheil vorausgesehen hätten (1082—1102), während der zweite Soldat in Cäsars Tode eine verhängnisvolle Vorbedeutung für die „neuen Erfinder der Königsgewalt“ sieht (1103—1104).

A. Unser Chor verstösst scheinbar gegen die rein technische Forderung, dass der Chor eine einzige dramatische Person darstellen soll. Denn die einzelnen Lieder sind verschiedenen Personen — vier Soldaten Cäsars — in den Mund gelegt. Hierin besteht also eine gewisse Verwandtschaft mit Schillers Verfahren, insofern als auch dieser die einzelnen Strophen an verschiedene Personen seines Chores übertragen hat und dazu an Körner schrieb: [1] „Sie (die Schauspieler

[1] l. c. 6. Februar 1803.

des Opitz) sollen mir das Stück spielen, ohne nur zu wissen, dass sie den Chor der alten Tragödie auf die Bühne gebracht haben.“ Ähnliche (nämlich den Vortrag betreffende) Erwägungen leiteten, wie wir schon früher gesehen haben,[1] auch Grevin bei der Verteilung der Worte an verschiedene Personen; nur ging in Frankreich die Abneigung vom Publikum aus, und richtete sich in erster Linie gegen den gesanglichen Vortrag der Chorlieder. In den Grundfehler Schillers ist aber Grevin gerade nicht verfallen: eine prinzipielle Scheidung in mehrere an Alter, Geschlecht und Anschauungsweise verschiedene Chöre hat er nicht vorgenommen, vielmehr nur die aus einer einheitlichen Betrachtung hervorgegangenen Erörterungen verschiedenen Personen in den Mund gelegt, welche dieselben abwechselnd vortragen. Der von diesem Chore geführte Dialog ist eigentlich kein solcher; denn alle Worte der Truppe könnten auch von einem Einzigen gesprochen werden, da nirgends logische Gegensätze zu tage treten.

B. Der Gegenstand des ersten Chorliedes — wenn man hier so sagen darf — Ruhmbegierde als Quelle grosser Thaten — hat weder mit dem Vorausgehenden noch mit dem Nachfolgenden einen eigentlichen Berührungspunkt. Aber die Schlussbemerkung, dass bei mächtigen Kriegshelden immer Grund zur Befürchtung grossen Unglückes vorhanden sei, und dass diese oft Sklaven der Besiegten werden, scheint doch auf Cäsar und sein künftiges Geschick hinzudeuten.

In ähnlicher, ganz allgemeiner Weise spricht der Chor von ihm nach Akt II, indem er Cäsars kriegerische Macht schildert, aber darin noch keine Sicherheit gegen die Ungunst des Schicksals erblickt. Damit ist abermals in unbestimmter Weise auf Cäsars Ende hingewiesen, aber weder auf das vorausgehende Gespräch der Verschworenen, noch auf Calpurnias Bitten an Cäsar Bezug genommen.

Ein wirklicher Zusammenhang zwischen den Personen des Stückes und dem Soldatenchore tritt erst nach dem III. Akte hervor, wo auf Calpurnias Ahnungen zurückge-

---

[1]) S. o. p. 20.

wiesen wird (v. 839 ff.), während am Schlusse der vierte Soldat in Form einer Vermutung von der Ermordung Cäsars spricht (v. 870), welche dann im IV. Akte thatsächlich berichtet wird.

Nach Akt IV kommt endlich der eine der Soldaten nochmals kurz auf die Fürsten zurück (Cäsar und Pompejus), die als Beweis für die stiefmütterliche Behandlung der Menschen durch die Natur gelten könnten.

In dem V. Akte beteiligen sich nur zwei Soldaten am Dialog.

C. Die Stellung unserer Chorlieder im Organismus der ganzen Tragödie dürfte sich einigermassen, wenigstens in Akt III, über die der Jodelle'schen Chorlieder erheben. Von 840—874 waltet der Chor dort seines Amtes am würdigsten, indem er von der Missachtung der Schicksalsprophezeiung spricht und dann an Trojas Untergang erinnert, den Cassandra vorhergesagt habe, aber ebenfalls ohne Glauben zu finden; zum Schlusse weist er sogar ernst und deutlich auf die bevorstehende Katastrophe hin, und trägt so für seinen Teil zur Steigerung der tragischen Furcht bei. Dagegen wird unser Mitleid weder in der Tragödie noch auch in den Chören von dem Dichter in Anspruch genommen, und auch in der eben rühmend hervorgehobenen Stelle dürfte eher ein glücklicher Griff des Dichters als eine richtige Auffassung des *συναγωνίζεσθαι* zu suchen sein: zu einer solchen Annahme würden wenigstens die übrigen Chorgesänge nur wenig Berechtigung bieten.

D. Ja, auch an lyrischem Schwunge gebricht es unserem Chore in allzu vielen Fällen. Töne des Herzens und Gefühles stehen unserem Dichter nicht zu Gebote; mit der Trockenheit prosaischer, nur mit mythologischen Reminiszenzen, zahlreichen Gemeinplätzen und Wiederholungen (973—982) aufgeputzter Rede schleppt er sich mühsam bis an das Ende des IV. Aktes hin, wo ihm schon die Kräfte zu versagen drohen; an Verszahl umfasst dieser Chor fast nur die Hälfte der vorausgehenden (44 Verse). Im letzten Akte hat dann der Dichter das bisher festgehaltene chorische Metrum auch noch aufgegeben, so dass die zwei Soldaten im Versmasse des Dialogs sprechen.

E. Metrisches.

Das Metrum der eigentlichen Chorlieder ist der Achtsilber in paarweisen Reimen, wobei männliche und weibliche Reime regelmässig abwechseln; die einzelnen Strophen sind von ganz verschiedener Länge und schon dadurch ist ihnen die Sangbarkeit entzogen.

I.	5	St.	à	12	Zeilen	=	60	Zeilen
	1	„	„	10	„	=	10	„
	2	„	„	6	„	=	12	„
II.	1	„	„	24	„	=	24	„
	1	„	„	12	„	=	12	„
	1	„	„	6	„	=	6	„
	3	„	„	4	„	=	12	„
	1	„	„	6	„	=	6	„
	2	„	„	12	„	=	24	„
	1	„	„	4	„	=	4	„
III.	1	„	„	16	„	=	16	„
	1	„	„	6	„	=	6	„
	1	„	„	15	„	=	15	„
	2	„	„	4	„	=	8	„
	1	„	„	6	„	=	6	„
	3	„	„	7	„	=	21	„
IV.	1	„	„	15	„	=	15	„
	1	„	„	7	„	=	7	„
	1	„	„	$5^1/_2$	„	=	$5^1/_2$	„
	1	„	„	$4^1/_2$	„	=	$4^1/_2$	„
	1	„	„	7	„	=	7	„
	1	„	„	5	„	=	5	„

Sa. 286 Zeilen, welche nicht dem Versmasse des Dialogs angehören.

So stellt der Chor trotz der Verteilung an mehrere Personen ein einheitliches Ganze dar; auch der Zusammenhang ist meist, wenn auch nicht immer in sehr straffer Form, gewahrt; mit seiner dramaturgischen Aufgabe dürfte er sich besser abgefunden haben, als die Chöre in *Didon* und in *Cleopatre* und eines hat Grevin sicher vor Jodelle voraus, nämlich die Erkenntnis, dass der Chor in der Form, wie wir ihn von den

Alten überkommen haben, im modernen Drama keine Stätte finden kann. An diese Erkenntnis knüpft sich deshalb der Versuch, das antike Erbstück zu modernisieren, indem ihm der musikalische Charakter entzogen wird, an dessen Stelle eine dialogische Gestaltung tritt.

IV. Garniers Porcie.[1]

Akt I.

Der erste Akt umfasst nur den Monolog der Megäre, welche ihre beiden Schwestern auffordert, den Gequälten in der Unterwelt Rast zu gönnen und sich gegen Rom zu wenden, dessen Glück schon allzulange währe.

Chor: Unglück.

Das Glück ist schwankend (151—166):

1. Den Mächtigen droht Unglück, wie hochgelegenen Punkten Sturm und Ungewitter (167—182).

2. Die Schwachen sind davor bewahrt, wie die im Thale liegenden Orte (183—190).

3. Rom ist mächtig, daher sein Unglück (191—198).

Akt II.

Porcia bejammert ihr Geschick und verwünscht den Tag ihrer Geburt; denn ihr Gatte M. Brutus und mit ihm Cassius stehen gegen den mächtigen Octavian im Felde.

Chor: Der Friede.

Ihn geniesst der *Landmann* (283—354)

1. im Sommer (291—302),
2. im Herbste (303—322),

---

[1]) l. c. I. p. 13 ff.

3. im Winter (323—338),
4. im Frühling (339—354).

Wir haben nur Unfrieden (355—374)

1. im eigenen Herzen (355—366),
2. draussen im Kriege (367—374).

Anrufung der Friedensgöttin (375—402).

1. Schenke uns Deine Segnungen (375—394).
2. dann wollen wir den Göttern danken (395—402).

Auch die Amme ist von Kümmernis erfüllt und fürchtet, wenn Brutus fällt, auch für das Leben seiner Gattin. Doch sucht sie diese zu trösten, und rät ihr, den Beistand der Götter anzurufen. Gebet der Porcia für ihren Gatten.

Chor: Der Mut.

Hoffentlich ist unsere gute Sache (die der Republik) nicht unterlegen (647—658); nichts, auch nicht die Republik, ist von Bestand (659—664); das Bewusstsein einer guten That (wie die Verkündigung der Republik) verleiht Mut, sich um jeden Preis der Knechtschaft zu entziehen (665—676); dem Willen des Volkes und des Tyrannen zu trotzen (677—682); auch braucht der Retter der Republik weder Jupiter zu fürchten, noch die Macht der Waffen und Elemente (683—694).

Akt III.

Aräus philosophiert über die Glückseligkeit des goldenen Zeitalters und über die Verderbtheit seiner Zeit. Octavian freut sich seines Sieges über Cäsars Mörder und will trotz des Abratens des Aräus seine Feinde bis an die äussersten Grenzen seines Reiches verfolgen.

Chor: Das Los der Menschen.

In der Natur herrscht sichere Ordnung (937—956); im Leben der Menschen scheint Zufall zu walten (957—984); in Roms jetzigem Geschicke haben wir einen Beweis dafür (985—996); unser Los ist das Werk der Parze (997—1012).

Antonius preist sich als Sieger und Nachkommen des Hercules, um sodann im Verein mit Octavian und Lepidus über die weiteren Massregeln zu beraten; endlich wird die Teilung des Reiches vereinbart.

Chor der Soldaten: Der Soldat.

Nach dem Siege wollen wir auch Lohn (1333—1342): wir haben manche Gefahren rühmlich erduldet (1343—1377); Leben und Tod des echten Soldaten ist reich an solcher Ehre (1378—1402); die Römer würden besser daran thun, gegen fremde Völker zu kämpfen, als gegen sich selbst; doch der jetzige Bürgerkrieg ist eine gerechte Strafe (1403—1412).

Akt IV.

Porcia erfährt von den Boten den Tod ihres Gatten und bricht in Klagen aus.

Chor: Ohne einheitlichen Gedanken.

Ihr Götter, warum zerschmettert Ihr uns nicht mit Eurem Blitze? (1764—1782); statt dessen facht Ihr Zwietracht unter uns an (1783—1787); warum kämpft Ihr nicht mit für die gute Sache der Freiheit? (1788—1793).

Akt V.

Die Amme ruft die Bürger herbei: Neues Wehe habe das Haus des Brutus betroffen; alsdann teilt sie, öfters durch Klagen und Fragen unterbrochen, dem Chore der Römerinnen mit, dass Porcia sich getötet habe.

Chor: Totenklage.

Jammerrufe und Fluch; die Tiere sind sanfter als die Menschen (1928—1943); Klage um Brutus (1948—1963); Klage um Porcia (1968—1983).

Die Amme schliesst den Akt: Weint jetzt nicht mehr

um die Toten; sie sind glücklicher als die Lebenden; weint um euch selbst; ich aber folge jetzt meiner Herrin in den Tod.

A. Mit Jodelles *Didon* hat Garniers *Porcie* u. a. gemein, dass sie gegen den ersten Aristotelischen Grundsatz verstösst; ja, während sich Jodelle wenigstens noch mit zwei Chören begnügt, hat Garnier gar noch einen dritten (für Akt V). Wie nämlich schon die Liste der *Acteurs* angibt, treten hier auf: *Le Chœur, Chœur de souldars, Chœur de Romaines.* Ob jener Chor aus Frauen oder Männern gebildet wurde, ist aus dem Verzeichnisse nicht zu ersehen; wenn dagegen die oft wiederkehrende Überschrift *Chœur* an der Spitze der Totenklage des V. Aktes nicht etwa bloss eine abgekürzte Bezeichnung für den bisher einzig in diesem Akte thätigen Chor der Römerinnen ist, sondern wenn der auch sonst mit *Chœur* bezeichnete hier wieder zur Verwendung kommt, so bestand dieser *Chœur* aus Frauen; denn v. 1962 sagt er von sich: *pleines de langueurs.*

Demnach haben wir in Porcia einen Soldatenchor und zwei Frauenchöre. Die Thätigkeit dieser letzteren ist derart getrennt, dass der vom Dichter als Chor der Römerinnen bezeichnete Chor nur der am Dialoge beteiligte ist, also nur in Akt V zum Worte kommt; die beiden übrigen Chöre werden vom Dichter nach dem schon bei Jodelle *(Didon)* beobachteten Grundsatze verwendet: einem Helden wird ein männlicher, einer Heldin ein weiblicher Chor zugeteilt.

So tritt nach Akt I, welcher von dem Monologe der Megäre ganz ausgefüllt wird, der *Chœur* auf, also der Frauenchor, in Akt II nach dem Monologe der Porcia ebenfalls der *Chœur*, desgleichen am Ende des Aktes II, nach dem Dialoge zwischen der Amme und Porcia. Die einzige, scheinbare Ausnahme ist in Akt III gegeben, wo nach dem Dialoge zwischen Octavian und Aräus wieder bloss die Überschrift *Chœur* dem Zwischenliede vorgedruckt ist; mit der vermittelnden Rolle aber, die hier dem Aräus zugeteilt ist, und seinem zurückhaltenden und begütigenden Wesen ist eher der Frauenchor vereinbar als der Soldatenchor, welcher dagegen

nach dem darauffolgenden Gespräche der Triumvirn ganz an seinem Platze ist.

Auch der IV. Akt. in welchem Porcia über den unglücklichen Ausgang der Schlacht bei Philippi in Klagen ausbricht, wird vom *Chœur* geschlossen. Ausser dem im Dialog mit der Amme verwendeten *Chœur de Romaines* finden wir dann im V. Akte abermals den *Chœur*, da die einzige schauspielerische Rolle wieder ausschliesslich in den Händen einer Frau, der Amme, liegt. Wie die vorliegenden Chöre durch Geschlecht und äussere Stellung getrennt erscheinen, so tritt dieser Gegensatz auch in ihren Äusserungen zu tage; nicht als ob die Chöre sich, wie bei Schiller, feindlich gegenüber träten; aber eine Trennung in ihrer Anschauungsweise besteht doch und zwar insofern, als die einzelnen Chöre für ihre betreffenden Herren Partei ergreifen. So nennt der Chor der Soldaten die Verschwörer — also die Partei des Gemahls der Porcia — *meschante faction* 1408, welche für ihren *parricide execrable* Strafe verdiente. Der Chor der Frauen dagegen richtet 1789 ff. an die Götter die Frage, warum sie nicht den Verfechtern der Freiheit, also dem Gemahl der Porcia und den übrigen Verschwörern beigestanden seien, und befindet sich somit mit seinen Sympathien auf deren Seite.

Eine ähnliche Stellungnahme des *Chœur de Romaines* gegen Cäsar ist zwar nicht nachzuweisen, darf aber aus seiner Teilnahme an dem Unglück der Porcia gefolgert werden.

B. Da der Chor bei der geringen Handlung nicht immer einen Gegenstand für sein Interesse auf der Bühne hat, so wendet sich dieses zum Teil den Ereignissen zu, welche zu den dort angestimmten Klagen etc. in ursächlichem Zusammenhange stehen.

Zwar ist die einzige Bemerkung, mit welcher er auf den Monolog der Megäre annähernd Bezug nimmt, so allgemein, dass sie nicht streng in diesem Sinne gedeutet werden muss; die Megäre stellt nämlich Unheil für Rom in Aussicht nach langer Zeit des Glückes; darauf weist der Chor in der letzten Strophe seines Liedes zurück, wenn er sagt: Rom habe jetzt ebenso viel Unglück, wie früher Glück.

Wenn aber im II. Akte Porcia ihre Besorgnisse um ihren Gatten äussert, welcher gegen den gewaltigen Octavian Krieg führt, so wendet sich die Teilnahme des Chores nicht der Porcia direkt zu, sondern er betet, dass die feindlichen Führer ihre Schwerter weglegen und sich friedlich umarmen möchten (391 ff.).

Während dann Porcia zu den Göttern um Sieg fleht, also vom Ausgange des Kampfes noch keine Kunde hat, greift das folgende Chorlied sogar den Ereignissen auf der Bühne vor, insofern dort der Chor wünscht, die Gerüchte von einer Niederlage möchten sich nicht bewahrheiten 647 ff.; jedenfalls aber sei für Rom selbst noch keine Gefahr 662. Für Porcia aber hat er wiederum kein einziges Wort.

Im III. Akte nimmt dann der Chor weder von Aräus Notiz, noch von Octavian, den ersterer zur Mässigung gegenüber den Besiegten mahnt. Vielmehr beweint er Roms trauriges Geschick und beklagt den Brutus, der gefallen sei gleich einer hohen Fichte, die Jupiters Blitz getroffen habe (985 ff.).

Nachdem die Teilung des römischen Reiches von den Triumvirn vollzogen ist, und die letzteren die fremden Völker ihrer künftigen Verwaltungsgebiete mit ihren Waffen niederzuhalten beschlossen haben, spricht der Chor sodann den Gedanken aus, besser als der Bürgerkrieg wäre es, wenn Rom den Krieg gegen fremde Völker führte (1403 ff.): dieser letzte Bürgerkrieg sei allerdings zur Bestrafung der Mörder Cäsars und ihrer Anhänger nötig gewesen (1408 ff.).

Wie man sieht, bedeutet der erstere Gedanke nichts anderes als eine Reflexidee, welche, von den handelnden Personen ausgehend, im Chore ihren Widerhall findet.

Während dann in Akt IV Porcia auf die Kunde von des Brutus Tode sich in Klagen ergeht, hat auch der Chor den Tod und die Niederlage des Brutus im Auge, wenn er sagt: „Die Götter sollten uns lieber mit einem Schlage vernichten, anstatt uns durch diese elende Zwietracht zu verderben und so die Sache der Freiheit zu verlassen.“

Endlich enthält der V. Akt den unfruchtbaren Dialog des Chores der Römerinnen mit der Amme; letztere meldet

nach vielen Schmerzensrufen, welche vom Chore mit Fragen und Gejammer unterbrochen werden, dass Porcia sich getötet habe.

In dem Klageliede, welches nun der Chor zunächst anstimmt, wird notwendigerweise und zwar zum ersten und letzten Male der Porcia gedacht, indem ihr Name im Refrain des Klageliedes wiederholt wird. Die Wiederholung des Namens ist übrigens das Einzige, was speziell an Porcia gemahnt; sonst enthält der Gesang nichts als eine erkleckliche Anzahl synonymer Wendungen über Begriffe, wie klagen, weinen etc.

So kann unser Chor höchstens insofern ein Teil der Handlung heissen, als auch ihn die Ereignisse, welche den historischen Hintergrund der Tragödie bilden, betreffen; da er aber dieselben stets nur unter dem allgemeinen Gesichtspunkte seiner Zugehörigkeit zu dem Volke und nicht seiner Stellung zu Porcia betrachtet, scheint er auch in dieser Hinsicht nur in beschränktem Masse seiner Aufgabe gerecht zu werden.

C. Porcia ist nach der Darstellung unserer Tragödie völlig unschuldig; weder eine schwere That, welche Sühne erheischt, noch auch eine Hamartie verursachen ihr Leid. Wir haben hier also den Fall, welchen Aristoteles ausdrücklich als unbrauchbar für die Tragödie bezeichnet,[1]) da weder Furcht noch Mitleid zur richtigen Bethätigung gebracht werden, sondern einzig und allein der Eindruck des Grässlichen und Entsetzlichen dominiert. Bei der gänzlich unrichtigen Auffassung der Schicksalsempfindungen kann selbstverständlich von einer Reinigung derselben, von einer Katharsis, keine Rede sein, und wie demnach die Tragödie als Ganzes verfehlt erscheint, so ist auch dem Chore die Existenzberechtigung entzogen.

D. Wenn Garnier trotzdem über einen Jodelle und Grevin emporragt, so liegt der Grund dafür in seiner sorgfältigen Pflege des poetischen Ausdruckes. Dieselbe kam natürlich auch seinen Chorliedern zu gute, und wenn wir jene nur an und für sich als lyrische Erzeugnisse betrachten, so

---

[1]) Poetik, 1452 b. 36 cap. 13.

wächst der Wert einzelner, besonders des Chorliedes in Akt II (v. 283 ff.) über den Frieden um ein Bedeutendes; sehr schön durchgeführt ist dort namentlich der Gedanke der Weltflucht aus der rauhen Wirklichkeit an den Busen der friedlichen Natur; auch der Dichter scheint an der Betrachtung der letzteren zu den verschiedenen Zeiten des Jahres Gefallen gefunden zu haben; denn nicht gerade zu seinem Vorteile holt er denselben Gedanken bei späterer Gelegenheit nochmals hervor (v. 947 ff.), wo er ebenfalls die vier Jahreszeiten betrachtet, wenn auch unter einem anderen Gesichtspunkte, nämlich dem der regelmässigen Wiederkehr.

In den späteren Gesängen ermattet sichtlich die dichterische Kraft, und besonders das Klagelied auf Brutus und Porcia in Akt V zeigt eine auffallende Armut an Gedanken.

Es darf auch nicht unerwähnt bleiben, dass Garnier die Chorgesänge nicht nur am Ende der Akte angewendet hat, sondern auch innerhalb derselben; so im II. Akte (v. 283 ff.) und im III. Akte (937 ff.). Auch hierdurch begeht er einen Verstoss sowohl gegen die Gepflogenheiten der antiken Dramatiker, als auch gegen die Autorität des J. C. Scaliger, wenn derselbe definiert: *Chorus est pars inter actum et actum.*[1]) Dafür hat ihm auch einer seiner jüngeren Zeitgenossen[2]) in dem wenige Jahre nach Garniers Tode veröffentlichten *Art poétique* (1598), allerdings mit all der Bescheidenheit, welche man einem *«si docte et excellent personnage»* schuldet, eine Rüge erteilt; ferner tadelt er, dass der I. Akt lediglich aus einem Monologe bestehe, und fügt die feine Bemerkung hinzu, dass Garnier diese Verstösse vielleicht absichtlich begangen habe. Leider unterdrückt er eine persönliche Vermutung über den Grund, welcher den Dramatiker dazu veranlasst haben könne.

Unzweifelhaft haben wir es hier mit nichts anderem als einem erneuten[3]) Versuche zu thun, den Chor der modernen

[1]) S. o. p. 17.

[2]) Daigaliers, l. c., Livre V, Chap. VII.

[3]) Cfr. Grevins Versuch p. 72.

Bühne anzupassen und zwar diesmal durch eine ungezwungenere Verwendung desselben.

Metrisches.

	St.	Z.	R.	S.
I.	6	8 (48)	a b a b b c b c	8
II.$_1$	30	4 (120)	a a b b	a 8. b 4
$_2$	8	6 (48)	a b b a d d	7
III.$_1$	19	4 (76)	b a b a	a 6. b 12
$_2$	16	5 (80)	a a b a b	8
IV.	5	6 (30)	a a c b c b	a c 8, b 4
V.	12	4 (48)	{ 1—10 a c a c } { 11—14 a c c a }	a 4. c 5

Sa. 450 Zeilen, welche nicht dem Versmasse des Dialogs angehören.

V. Garniers Cornelie.[1])

Akt I.

Cicero fleht zu den Göttern, dass sie, wenn Rom nach Niederwerfung aller Völker sich selbst nicht mehr beherrschen könne, wenigstens die, welche an der bürgerlichen Zwietracht die Hauptschuld tragen, bestrafen möchten.

Chor: Der Krieg.

Die Götter strafen die Sünde, wenn auch erst spät, durch mancherlei Strafen, besonders aber durch Krieg (151—182); Zorn und Ingrimm müssen denjenigen erfüllt haben, welcher den Krieg erfand (183—198); alle Strafen der Unterwelt sollte Pluto über ihn verhängen (199—206); müssen wir denn nicht ohne den Krieg schon früh genug dahin? (207—214); infolge des Krieges veröden bei uns Stadt und Land, und das römische Volk steht am Rande des Verderbens (215—222).

---

[1]) l. c. I. p. 79 ff.

Akt II.

Cornelia beweint den Tod ihrer beiden Gatten: Crassus und Pompejus. Cicero sucht sie zu trösten, indem er auf die schweren Zeiten hinweist, unter denen alle leiden: doch für Cornelia gibt es nur einen Trost: den Tod. Cicero verweist ihr dagegen die frevelhafte Rede, denn wer selber den Tod suche, reize den Zorn der Götter.

Chor: Der Kreislauf der Dinge.

Das Geschick der Menschen hängt von den Sternen ab (551—566); alles in der Welt kehrt immer wieder in die alte Bahn zurück (567—574); so auch die Sterne, und ähnlich kehren auch in der Geschichte und in der Natur dieselben Erscheinungen wieder (575—582); so scheint auch Rom in die alten Bahnen seiner Geschichte (Alleinherrschaft, Bürgerkrieg) zurückzukehren (583—614); hoffentlich ist auch der weitere Verlauf wie ehedem (Befreiung) (615—622).

Akt III.

Selbst tief betrübt über Roms Unglück, sucht der Chor in längerem Gespräche die durch Träume geschreckte Cornelia zu beruhigen.

Cicero klagt über den Verfall Roms, das die ganze Welt bezwungen habe, nun aber selbst dem Cäsar zu Füssen liege.

Philippus überbringt der Cornelia die Asche des Pompejus; sie spricht laut den Fluch über Cäsar aus und fürchtet auch nicht die Strafe, welche er über sie verhängen könnte (629—744).

Chor: Unbeständigkeit des Glückes.

Fortuna ist so unbeständig, wie der Flugsand, bald ist sie günstig, bald ungünstig (985—999); sie treibt ihr Spiel mit uns (1000—1004); nicht einen ganzen Tag bleibt sie sich gleich (1005—1009); mit derselben Willkür behandelt sie

ein grosses Reich, wie eine einzelne Familie (1010—1014); Kaiser und Bauer gelten ihr gleich viel (1015—1019); der Kaufmann muss um ihre Gunst flehen (1020—1024); sie hat Macht über alles; am meisten wird dies kund im Kampfe (1025—1034); so unterliegt oft ein erprobter Kriegsheld einem jugendlichen Feldherrn (1035—1039); z. B. Hannibal (1040—1044); Marius (1045—1049); Pompejus (1050—1054); aber Cäsar denkt nicht an eine solche Möglichkeit (1055—1059); und doch ist keiner vor dem Tode wahrhaft glücklich (1060—1064).

Akt IV.

Cassius sucht den D. Brutus von Cäsars Streben nach der Königsgewalt zu überzeugen und wendet sich daher an die Traditionen der Familie des Brutus, welche immer die Tyrannen hasste.

Chor: Tod den Tyrannen!

Unsterblich sind die Feinde der Tyrannen. z. B. Harmodios und Aristogeiton (1237—1272); oft kommen sie durch ihre eigenen Verwandten zu Fall, oft durch andere, und nie sterben sie eines natürlichen Todes (1273—1296); sicherer ist das Leben des Genügsamen (1297—1302).

Cäsar tritt als Sieger auf: er ruft die Götter zu Zeugen an, dass er den Krieg nicht mutwillig begonnen habe. M. Antonius warnt ihn vor seinen Feinden und empfiehlt ihm, sich eine Leibwache zu halten; aber Cäsar weist einen solchen Vorschlag zurück; denn ein rascher, ungeahnter Tod scheint ihm besser als ein Leben in beständiger Furcht.

Chor der Cäsarianer: Ohne einheitlichen Gedanken.

O goldene Sonne, bewahre das Haupt des Imperators (1459—1466); holde Venus, übertrage deine Gunst auch auf den Nachkommen des Julus (Cäsar), damit er friedlich noch lange herrsche (1467—1478); er sei gepriesen ob seiner Milde

(1479—1490); wer aber Unschuldige verfolgt, ist der Strafe der Götter anheimgegeben, wie die neiderfüllten Gegner Cäsars (1491—1506); der Neid ist eine unheilbare Krankheit (1507—1534).

Akt V.

Da auf die Meldung, dass Scipio gefallen sei, Cornelia in Klagen ausbricht, sucht der Chor sie zu trösten, vereint aber nach dem ausführlichen Berichte des Boten seine Jammerrufe mit den ihrigen und stimmt schliesslich eine kurze Klage an, aber im Versmasse des Dialogs, indem er alle Zeichen der Trauer anzulegen auffordert.

Cornelia gelobt, ihrem Gatten und ihrem Vater die letzten Ehren zu erweisen und alsdann zu sterben.

A. Obwohl das Verzeichnis der *Interlocuteurs* nur kurzweg den *Chœur* anführt, so hat doch der Dichter auch hier mehrere und zwar zwei Chöre verwendet; allerdings entwickelt der *Chœur* die Hauptthätigkeit, während der andere, der *Chœur de Cesariens*, nur mit einem einzigen Liede (Akt IV) bedacht ist.

Der *Chœur* besteht auch hier aus Frauen, worauf mehrere Stellen deutlich hinweisen: v. 627 *mes cheres sœurs:* v. 1909 *O mes compagnes cheres.*

Die Verwendung der beiden Chöre geschah wieder nach den schon angegebenen Grundsätzen: der Cornelia ist der Frauenchor zugeteilt, dem Cäsar der andere.

Nach Akt I konnte nun diese Regel nicht befolgt werden, weil derselbe nur von dem Monologe des Cicero — eher ein Prolog zu nennen — ausgefüllt ist, und weil mit der Person Ciceros der verschiedenen Parteistellung wegen der Chor der Cäsarianer nicht zusammengestellt werden konnte; wollte also Garnier an dieser Stelle nicht einen dritten Chor einführen, so stand ihm nur der *Chœur* zur Verfügung.

Am Schlusse des II. Aktes, in welchem Cornelia die Hauptrolle spielt, ist derselbe dagegen vollständig an seinem Platze.

In Akt III befindet sich sodann der *Chœur* zunächst im Gespräche mit Cornelia, welche auch hier wieder im Mittelpunkte des Interesses steht; aus diesem Grunde findet sich auch als Abschluss der Frauenchor.

Das Zwischenlied des IV. Aktes bedeutet dagegen wiederum auf den ersten Blick einen Verstoss gegen dieses System; denn der I. Teil dieses Aktes, an welchen er sich angliedert, wird von Männern — Decius Brutus und Cassius — gespielt, während das Zwischenlied dem *Chœur* zugeteilt ist. Wollte aber Garnier, was ja allerdings nach der Verwendung von drei Chören in Porcia auffallend erscheint, hier nicht einen dritten Chor einführen, so blieb ihm keine andere Wahl, da ja der Männerchor mit seinen Sympathien auf Cäsars Seite steht.

An den nun folgenden Dialog zwischen Cäsar und M. Antonius schliesst sich passend der Chor der Cäsarianer an, während der V. Akt wieder den *Chœur* als Tröster der Cornelia zeigt.

Wie schon erwähnt, ist am auffallendsten, dass Garnier in einem Stücke, wo nach dem allgemein herrschenden Systeme ein dritter Chor viel nötiger gewesen wäre, als der „Chor der Römerinnen" in Porcia, vor der Einführung desselben zurückschreckte, was wohl darauf hindeuten dürfte, dass Garnier mit seinem Versuche in Porcia nicht den gewünschten Erfolg erzielt hatte.

Die zwei vorhandenen Chöre aber unterscheiden sich nicht nur durch Geschlecht und äussere Stellung, sondern auch durch ihre persönliche Anteilnahme an der Handlung insofern, als sie zwei verschiedene Parteien vertreten und auch ihre feindselige Gesinnung gelegentlich zum Ausdrucke bringen. So spricht der auf Cornelias Seite stehende Frauenchor v. 621 von *les insolences d'vn maistre* (Cäsar); v. 1057 nennt er den Cäsar *presomptueux* und verherrlicht in dem Zwischenliede des IV. Aktes, 1237—1302, den Tyrannenmord, womit indirekt wenigstens auf Cäsars Ermordung hingewiesen wird. Andererseits spricht der Chor der Cäsarianer v. 1499 f. von Cäsars *haineurs*, welche ihn seiner Ehren beraubt und zum

Kampf gezwungen hätten, und unter denen natürlich nur seine Gegner Brutus, Cassius etc. zu verstehen sind.

B. Bezüglich des Inhaltes der Chorlieder ist der Zusammenhang derselben mit der Handlung kein besonders enger. Das erste Chorlied hat mit dem vorhergehenden Monologe Ciceros nur den einen Gedanken gemein, dass in beiden die Wirren des Bürgerkriegs betont werden, die den Römern Verderben bringen (v. 23, 215—222).

Im II. Akte dagegen, in welchem Cornelia den Crassus und Pompejus beweint, welch letzterer ja im Kriege gegen Cäsar gefallen war, findet die Hauptperson von seiten des Chores etwas mehr Beachtung, indem dieser sagt: wenn alle Dinge in der Welt einen Kreislauf durchmachen und alle Erscheinungen sich wiederholen, so ist zu hoffen, dass auch den Cäsar bald sein Ende erreicht, da er nicht nur (wie einst Romulus mit dem Blute seines Bruders,) mit dem Blute der Mitbürger den heimatlichen Boden tränkt, sondern auch eine edle Römerin (eben Cornelia) in den Tod treibt (607 ff.), wie einst Sextus, der Sohn des Königs Tarquinius, die Lucretia: die Könige aber wurden mit Spott und Schande verjagt und solches Los müsste auch dem Cäsar drohen.

Dagegen betrifft das Chorlied, welches den III. Akt (v. 1055 ff.) schliesst, wieder nur Cäsar, der weder in diesem Akte noch auch im Beginn des folgenden auf der Bühne erscheint; dort heisst es: „Für grosse Krieger hat sich schon oft am Abend des Lebens das Los noch geändert; das aber scheint Cäsar zu vergessen“ (v. 1034—1064).

Auf die den folgenden Akt eröffnende Scene, in welcher Cassius den Brutus zum Teilnehmer an der Verschwörung gegen Cäsars Leben gewinnen will, bezieht sich das Zwischenlied des IV. Aktes, welches 1237 ff. den Tyrannenmord preist.

Am schönsten aber wird wohl der Chor seiner Aufgabe gerecht nach Akt IV, wenn er v. 1459 ff. den Schutz des Himmels auf Cäsars Haupt herabfleht, welcher noch kurz vorher die Einführung einer Leibwache zum Schutze seiner Person abgelehnt hatte.

Und dann schildert der Chor in warmen Tönen Cäsars

Milde gegen die Besiegten, gegen welche er überhaupt nur die Waffen ergriffen habe, als sie ihn aus Neid seiner Rechte berauben wollten.

Im letzten Akte ist der Chor wiederum, wie im dritten, durch Teilnahme am Dialoge mit der Handlung verbunden.

Gegen das Ende fordert er sich selbst zur Klage auf, indem er alle einzelnen Zeichen der Trauer namentlich aufführt (v. 1899 ff.).

C. Dass weiterhin der Chor zur Erreichung des höchsten Zieles der Tragödie mitarbeite, ist schon durch den ganzen Aufbau des Stückes ausgeschlossen, das aus lauter nur durch das historische, nicht aber dramatische Interesse verknüpften Scenen besteht (so ist das Auftreten des Cäsar und des Antonius, des Brutus und Cassius für den Verlauf des Stückes ohne die geringste Bedeutung; und doch füllen ihre Reden den ganzen vierten Akt aus). Ferner ist Cornelia nur insofern dem Leide anheimgegeben, als sie durch den Tod ihres Gatten Pompejus und ihres Vaters Scipio schwer betroffen wird; die eigentlichen Leidenden dagegen erscheinen gar nicht auf der Bühne. Dazu kommt weiterhin, dass Cornelias Leiden ein völlig unverdientes ist, da weder eine Schuld noch auch eine Hamartie als Grund und Veranlassung dazu vorhanden sind, so dass dasselbe nicht das Gefühl des „Furchtbaren", sondern des „Entsetzlichen" erweckt, welches völlig untragisch ist, da es durch die Macht seiner Vorstellung alle übrigen Regungen des Herzens erstickt.

Auch das Mitleid kommt hiermit nicht zur vollen Wirkung, obwohl der Dichter mit allen Mitteln, unzähligen Klagen und herzzerreissenden Jammerrufen darauf hinarbeitet.

D. Vom rein ästhetischen Standpunkte aus verdient hier wohl das Chorlied des IV. Aktes besondere Erwähnung, da es die Liebe und Anhänglichkeit zu dem mächtigen und doch gütigen Herrscher in schön empfundenen Worten wiederspiegelt und den Neid, welcher seine Feinde beseelt, mit kräftigen Zügen brandmarkt. Zum Schlusse sei nur noch angemerkt, dass auch in dieser Tragödie gegen den Grundsatz verstossen ist, dass der Chor die Grenze zwischen zwei Akten sei (IV, 1237—1302).

Metrisches.

		St.	Z.		R.	S.
I.		9	8	(72)	babadccd	8
II.		9	8	(72)	babadcde	8
III.		16	5	(80)	aabab	a 8, b 6
IV.	1	11	6	(66)	aabccb	8
	2	19	4	(76)	aabb	a 8, b 6

Sa. 366 Zeilen, welche nicht dem Versmasse des Dialogs angehören.

VI. Garniers M. Antoine.[1])

Akt I.

M. Antonius hat beschlossen, zu sterben, da ihn sein altes Waffenglück verlassen habe, Cäsar vor den Thoren von Alexandria stehe, und schliesslich Cleopatra, um deretwillen der Kampf entbrannt sei, ihn verrate.

Chor: Das Unglück.

Alles wechselt in der Natur (149—164); das Unglück aber steht dem Menschen *stets* zur Seite (165—180); Macht schützt nicht davor (181—188); ebensowenig Flucht (189—196); immer verfolgt es uns (197—204); wohl dem, der nie geboren wurde, und dem, der genügsam lebt (205—212); die Strafe für den Raub des Feuers durch Prometheus ist eine mannigfaltige: Unglück und Krankheit (213—220); Elend im Herzen (221—228); Krieg und seine schlimme Folgen (229—236).

Akt II.

Philostratus beseufzt das Unglück seiner Vaterstadt: daran ist die Liebe schuld, die schon so viele in das Verderben gebracht hat. Aber die Götter haben uns gewarnt und auch heute Nacht wieder seltsame Zeichen gesandt.

---

[1]) l. c. I. p. 147 ff.

Chor: In solchem Schmerze verstummt der Mensch.

Lasst uns unser Unglück beweinen! (321—326); wir sollen klagen gleich der Nachtigall (327—338); aber auch Klagen wie die des Eisvogels oder des Schwanes reichen nicht aus, unseren Schmerz auszudrücken (339—356), noch auch die der Schwestern des Phaeton (357—362), noch die der Niobe (363—368); noch die der Myrrha (369—374), noch die der Verehrer der Cybele (375—380); unser Schmerz ist unendlich (381—386).

Cleopatra ist entschlossen, ebenfalls zu sterben, aber Charmion und Eras suchen sie von diesem Vorsatze abzubringen, indem sie ihr vorstellen, dass sie damit Antonius nichts mehr nütze, während ihr Tod nur Jammer und Elend über die Ihrigen bringe; Cleopatra aber bleibt fest und ersucht den Diomedes, den Antonius über ihre wahre Gesinnung und ihre Treue bis zum Tode zu unterrichten.

Chor: Jetzt trifft das Geschick Ägypten, ein anderes Mal Rom.

O du liebliches, fruchtbares Land, und du Fürst der Ströme, Nil! (743—766); bald werdet ihr den Römern euren Tribut entsenden (767—797); ein edles Gut ist die Freiheit; die Knechtschaft aber ist doppelt hart, wenn der Herrscher ein Fremder ist, wie bei uns in Zukunft der Römer (798—819); indes die Zeit verändert alles (820—830); auch für dich, Rom, wird der Tag der Zerstörung kommen (831—863).

Akt III.

Mit Lucilius, welcher allein ihm Treue gehalten hat, stellt Antonius Betrachtungen über seine Lage an; dieser glaubt, dass Antonius ebenso, wie Lepidus, der Gnade Octavians teilhaftig werden könne; jener aber erkennt in dem gegenwärtigen Unglücke die Folgen seiner Lüste und sieht in dem freiwilligen Tode den einzigen Ausweg.

Chor: Der Tod als Befreier.

Schimpflich ist die Furcht vor dem Tode (1248—53); ist er doch der einzige wahre Erretter (1254—1277); wer tapfer ist, fürchtet daher nicht die Todesgefahr (1278—1319), sondern nur der Feigling fürchtet sie (1320—1325); wohl dem Antonius und der Königin, welche sich durch freiwilligen Tod der Schande entziehen (1326—1337): auf den elysischen Gefilden treffen sie die Seelen der alten ägyptischen Könige (1338—1343).

Akt IV.

Octavian preist seine Macht und will einer jeden Erhebung in Zukunft dadurch vorbeugen, dass er über Antonius und seine Anhänger den Tod verhängt. Agrippa rät ihm dagegen, seinen Sieg nicht mit Blut zu beflecken; da erscheint der Bote mit einem blutigen Schwerte und teilt mit, dass Antonius sich selbst getötet habe.

Chor der cäsarianischen Soldaten: Zu Ende sei der Bürgerkrieg!

Wird der Bürgerkrieg, eine Schande für uns vor der Nachwelt, ewig währen? (1712—1743); jetzt herrscht unbestritten ein Einziger, da kann hoffentlich der Friede gedeihen (1744—1767); wenn aber der Krieg wieder ausbricht, so möge er gegen fremde Völker geführt werden (1768—1783); hat doch Rom durch solche Kriege seine jetzige Grösse erlangt, welche niemand ausser Jupiter vernichten kann (1784—1791).

A. Wie in *Porcie* und *Cornelie*, so haben wir auch in *M. Antoine* keinen einheitlichen Chor, sondern zwei und zwar, wie die Liste der *Acteurs* angibt, den der Ägypter und den der cäsarianischen Soldaten, welche entsprechend dem Träger der Hauptrolle des jeweiligen Aktes verwendet sind.

So folgt auf Akt I — Monolog des Antonius — der *Chœur*, womit offenbar der Chor der Ägypter gemeint ist, da später (Akt IV) ausdrücklich ein Chorlied mit *Chœur de*

soldats Cesariens überschrieben ist: in Akt II auf den Monolog des Philostratus abermals der *Chœur*.

Am Ende von Akt II aber hätte der Dichter, dem bisher befolgten Grundsatze entsprechend, eigentlich einen Frauenchor einführen sollen, da die Königin und ihre Frauen, Eras und Charmion, seit dem letzten Chorgesang ausschliesslich die Bühne beherrschen.

Wie aber schon früher (in *Cornelie*),[1] so scheint der Dichter auch hier Bedenken gehabt zu haben, einen dritten Chor aufzustellen. Aus der Verlegenheit, den von Frauen gespielten Akt mit einem Männerchore zu schliessen, zieht sich der Dichter dadurch, dass er die sonst an der Handlung nicht weiter beteiligte Person des Diomedes als *Secrétaire de Cleopatre* einführt und den Dialog mit einer ziemlich umfangreichen Rede schliessen lässt: hieran konnte sich alsdann das Chorlied der Ägypter auch ohne Belastung des poetischen Gewissens Garniers ungezwungen anreihen.

Im Anschluss an den Dialog des M. Antonius und seines Getreuen Lucilius steht dann am Ende des III. Aktes abermals der Chor der Ägypter, während sich nach Akt IV der Soldatenchor passend an die Unterredung zwischen Octavian und Agrippa anschliesst.

Zwar sind die beiden Chöre wiederum nach Parteien geschieden; indes treten in ihren Äusserungen die Parteigegensätze nicht oft zu tage; die Ägypter stellen sich als Gegner Roms eigentlich nur zweimal dar und auch da das eine Mal nur, indem sie, ausgehend von der Vergänglichkeit alles Irdischen, der Weltstadt ihre einstige Zerstörung prophezeien (v. 381); das zweite Mal allerdings ergreift der Chor etwas leidenschaftlicher Partei für Antonius und Cleopatra, wenn er ihren Entschluss zu sterben billigt, weil sie dadurch der *dextre felonne* des Siegers entgehen (v. 1329). Der Chor der Soldaten aber betont den Gegensatz überhaupt nicht; sein Lied atmet vielmehr eine recht kriegsmüde Stimmung und weiss die Segnungen des bürgerlichen Friedens recht wohl zu würdigen.

---

[1]) S. o. p. 83 f.

B. Betrachten wir nun die Chöre auf ihre Anteilnahme an der Handlung, so bietet sich uns eine hier deutlicher als in den früheren Stücken hervortretende Erscheinung. War nämlich bisher stets irgend ein Berührungspunkt zwischen Chorlied und dem vorausgehenden Akte zu finden, oder doch wenigstens auf die allgemeine, den Hintergrund bildende Lage hingewiesen, so fehlt eine derartige Bezugnahme fast vollständig in den Chorliedern der beiden ersten Akte, von welchen das erste überhaupt nur vom Unglücke spricht, und dabei wohl das Unglück Ägyptens im Auge haben mag, es aber jedenfalls nicht in die Erörterung hereinzieht, während das zweite Chorlied gegen das Ende wohl das Wort „*unser* Schmerz“ ausspricht (v. 381), aber doch versäumt, irgendwie anzugeben, welcher Art derselbe sei.

Auch der Schlusschor des II. Aktes steht weder mit dem vorausgehenden Gespräche der Cleopatra mit ihren Frauen, noch mit der folgenden Unterredung des Lucilius und Antonius in direkter Beziehung; gleichwohl ist hier ein engerer Anschluss bewirkt, indem der Chor wenigstens auf die speziellen Verhältnisse Ägyptens Bezug nimmt, das bald den Römern anheimfallen werde (v. 733 ff.).

Deutlich dagegen weist der Chor auf Antonius und Cleopatra am Ende des III. Aktes hin, wenn er es gutheisst, dass sie sich durch den Tod der Schmach entziehen, welche Octavian ihnen zugedacht hat (v. 1326 ff.).

Der Chor der käsarianischen Soldaten endlich hat sowohl die herrschende Situation im Auge, wenn er in dem ganzen Liede seine Sehnsucht nach dem Ende des Bürgerkrieges ausspricht, als auch speziell den Octavian, auf welchen er mit *vn seul homme* (v. 1745) hinweist, von welchem endlich der Friede erhofft wird.

In jenen beiden ersten Gesängen gibt der Chor also im besten Falle den Grundton der das Ganze beherrschenden Stimmung wieder und ist, wie Schopenhauer die Chöre überhaupt betrachtet hat, [1]) gleich „dem Bass in der Musik.“ Denn in diesen Liedern ist Garnier so weit in der Ab-

[1]) Cfr. Siebenlist, l. c. p. 383.

straktion und Verallgemeinerung gegangen, dass sie sich nicht mehr als Teile des Ganzen darstellen, sondern mit ihrem überhaupt elegischen Charakter wohl auch in anderen Tragödien Platz finden könnten. Damit aber nähern sie sich jenen „eingeschalteten Gesängen“ — *ἐμβόλιμα* —, vor welchen Aristoteles ausdrücklich gewarnt hat;[1]) ebenso stehen sie im Widerspruch zu H o r a z e n s *quod non proposito conducat et haereat apte.*[2])

C. So wenig aber diese Chöre den beiden ersten Forderungen des A r i s t o t e l e s gerecht werden, ebenso wenig stehen sie auf der Höhe ihrer dramaturgischen Aufgabe. Auch hier haben wir nämlich, wie in *Porcie* und *Cornelie*, fast nur die Thatsachen der Tragödie zwar mehr oder minder berührende Reden und Monologe, aber keine derselben ist im stande, irgend eine Änderung in den Verhältnissen zu bewirken, eine Handlung anzubahnen. Des A n t o n i u s Entschluss zu sterben ist schon in Akt I ausgesprochen (v. 7: *Il me convient mourir*), und die Lage ändert sich eigentlich nur insofern, als in Akt IV der Vollzug dieses Vorsatzes gemeldet wird. Der Grund zu dieser That aber wird von ihm selbst angegeben: *la seule Volupté* (1148); *il me faut decorer mes lascives amours d'vn acte courageux* (1239). Sein Leiden ist also ein selbstverschuldetes und somit ein zur Behandlung in der Tragödie völlig ungeeignetes; denn das Mitleid, welches es etwa zu erzeugen im stande ist, ist nicht das tragische, sondern nur das allgemein menschliche, das wir jedem Leiden eines Nebenmenschen entgegenbringen. Furcht aber zu erwecken ist derselbe überhaupt nicht im stande, da der Zuschauer als nicht in dem gleichen Falle der Schuld befindlich zu denken ist.[3]) Wenn nun so die Tragödie schon an und für sich ihren Zweck verfehlt hat, so gilt dies besonders von den Chorliedern, welche teils durch ihren ganz allgemeinen Charakter (Schlusschor in Akt I, 149—236), teils durch ihren etwas abseits liegenden Gedankengang (Schlusschor II, 743—863; IV, 1712—1791) zur Erregung der Schicksalsempfindungen wenig beitragen dürften. Dazu kommt die dem

---

[1]) S. o. p. 4.

[2]) *De arte poetica*, v. 195.

[3]) Cfr. A r i s t o t e l e s. *Poetik.* 1453 a. cap. 13, 1 ff.

Altertume keineswegs eigene, aber ihm im 16. Jahrhundert zugeschriebene dumpfe und düstere Weltanschauung, welche gerade der Chor immer wieder zum Ausdruck bringt. So erläutert der Chor im ersten Akte an vielen Beispielen die Beharrlichkeit, mit welcher das Unglück die Menschen von der Wiege bis zum Grabe verfolgt, und am Ende des dritten Aktes feiert der Chor als den wahren Befreier von allem Unglücke den Tod, dem sich der Verzweifelte in die Arme wirft.

D. Nicht wohlthuend ist der Eindruck, welchen das Zwischenlied des II. Aktes auf die Hörer macht, insofern dasselbe mit mythologischen Reminiszenzen geradezu überladen ist, und obendrein vielfach mit solchen, welche keineswegs geläufig sein dürften (z. B. v. 335: *l'onde Ismarienne*, 336 *le lazard Daulien oiseau* etc.). Stimmungsvoll wirkt dagegen das schöne Chorlied des IV. Aktes mit seiner Sehnsucht nach bürgerlichem Frieden, wobei gerade die Vorstellung, dass das Friedensbedürfnis sich sogar den rauhen Kriegern aufdrängt, von besonderer Wirkung sein dürfte. Erwähnt sei schliesslich noch, dass im *M. Antoine* der Chor überhaupt niemals und speziell nicht im letzten Akte am Dialoge teilnimmt, wie er es in den vorausgehenden Stücken gethan hat; also auch dadurch erscheint er an der Handlung in geringerem Masse als früher beteiligt.

Metrisches.

	St.	Z.	R.	S.
I.	11	8 (88)	b a b a d c d c	8
II.,1	11	6 (66)	a a b c c b	a c 8, b 6
2	11	11 (121)	b a b a d c c d e d e	7
III.	16	6 (96)	b b a d d a	8
IV.	10	8 (80)	b b a a d c d c	8

Sa. 451 Verszeilen, welche nicht dem Versmasse des Dialogs angehören.

VII. Garniers Hippolyte.[1])

Akt I.

Der Schatten des Ägeus verkündet, dass der Stadt Athen, sowie deren Könige Theseus und seinem Sohne Hippolyt Unheil bevorstehe. Hippolyt begrüsst den Anbruch des Tages, der ihn von einem schweren Traume erlöst: dieser Traum und andere Vorzeichen deuten auf nahendes Unglück.

Jägerchor: Jagdlied.

Anrufung der Diana um Beistand zu dem harmlosen Vergnügen der Jagd (285—320); das Leben der Hirsche in den verschiedenen Zeiten des Jahres und ihre Schlauheit gegenüber den Jägern (321—356); die Jagd auf Eber und Hasen (357—368); Heimkehr: Diana steigt zum Himmel empor, um dort zu leuchten, wir kehren nach Hause zurück mit unserer Beute (369—380).

Akt II.

Phädra beklagt die Abwesenheit des Theseus; mehr aber noch beunruhigt sie die Liebe zu dessen Sohn Hippolyt. Zwar sucht die Amme sie von ihrem frevelhaften Sinnen abzubringen; aber da jene keinen anderen Ausweg kennt, als den Tod, so lässt sie sich dazu bestimmen, den Hippolyt zu bereden.

Chor: Die Liebe eine Qual.

Menschen und Götter leiden unter ihr (875—886); für die Menschen aber ist sie unheilbar (887—921); sie ist eine Strafe für des Prometheus Raub und im Styx geboren (922—940); Hercules hat viele Ungeheuer erschlagen, der Liebe aber erlag auch er (941—964); warum dehnt ihr, Venus

[1]) l. c. II, p. 1 ff.

und Amor, euren Groll gegen die Mutter (Pasiphaë) auch auf die Tochter (Phädra) aus? (unzüchtige Liebe) (965—976).

Akt III.

Der Akt zerfällt in drei Scenen. Die erste enthält die Monologe der Phädra und der Amme und hat die unbezähmbare Liebesleidenschaft der Königin zu Hippolyt zum Gegenstande.

In der zweiten sucht die Amme ihn selbst zu bestimmen, mit dem Waidwerke das Leben in der Stadt zu vertauschen und der Liebe zu geniessen, wogegen er für sich die gute alte Sitte der Väter in Anspruch nimmt, die von diesem verweichlichten Leben nichts wussten.

Schliesslich macht Phädra selbst den letzten Ansturm auf sein Herz, wird aber mit strafenden Worten und schliesslich sogar mit dem Schwerte zurückgewiesen. Diesen Augenblick benutzt die Amme, um Hilfe herbeizurufen, da man der Königin Gewalt anthun wolle.

Chor: Des Weibes Rache.

Lasst uns zu den Göttern beten um Schutz gegen die drohende Gefahr (1523—1538); furchtbarer ist das Weib in seiner Wut als Jupiters Blitz, die See, Feuer, Pest und Krieg und nur vergleichbar einer Mänade (1539—1562); unsere Königin ist davon erfasst, weil ihre Liebe verschmäht wurde (1563—1586); ähnliche Fälle aus der Mythologie (1587—1602); möchten die Götter das Unheil von dir (Hippolyt) abwenden (1603—1610)!

Akt IV.

Dem Theseus, welchem bei seiner Rückkehr aus der Unterwelt die Amme mit Klagerufen entgegengetreten war, berichtet Phädra, dass ihr von Hippolyt Gewalt angethan worden sei. Er ruft nun die Rache der Götter und besonders Neptuns, der ihm einst das Versprechen seiner Hilfe gegeben

hatte, auf seinen Sohn herunter. Unter dem Eindrucke dieses furchtbaren Fluches empfindet die Amme Gewissensbisse über die von ihr ersonnene Verleumdung.

Chor: Ein Versprechen bindet nicht immer.

An den Göttern ist es, das Verbrechen zu offenbaren. besonders an dir, Neptun (1899—1918); ein Versprechen bindet nicht, wenn der die Erfüllung Fordernde im Zorn ist (1919—1940); darum, Neptun, erhöre nicht den Theseus! (1941—1946); denn der Zorn wütet blind und furchtbarer als alles andere (1947—1964).

Akt V.

Der Bote teilt dem Theseus den Tod des Hippolyt mit. Phädra gesteht ihre Schuld und nimmt Abschied vom Leben (2261—2308).

Chor: Klagelied.

Lasst, Gefährtinnen, die Berge und Thäler von unseren Klagen hallen, damit das wogende Meer unseres Strandes seine Wellen kräusele vor unseren Seufzern, dass unsere Thränen die Wasser der Bäche schwellen. Und du, Sonne, birg dein Antlitz hinter nächtlichem Himmel. Unser trauriges Los liebt die Finsternis, und die Nächte sind unserem Grame willkommen.

Wonach könnte sich in dieser Trauer unser Herz sonst sehnen, als nach dem Grabe? Stadt von Mopsopia (=Athen), du fühlst die harte Hand des menschlichen Geschickes. Vater Jupiter brachte noch niemals soviel Unheil über eine Stadt. Nun lasst uns diese Leichen statt mit Blumen mit unseren Thränen ehren. Unaufhörliche, reiche Thränen sollen unseren Schmerz beweisen. An die Brust wollen wir schlagen, bis sie davon errötet. Was könnten wir auch Besseres thun, da der Himmel so viel Unheil auf unser Haupt häuft?

Das Stück schliesst mit einem Monologe des Theseus, der

in seinem Schmerze über den Tod des Hippolyt seine Tage in der Einsamkeit zu beschliessen gedenkt.

A. Wiederum zeigt gleich die Liste der *Interlocuteurs* zwei verschiedene Chöre, den *Chœur de Chasseurs* und den *Chœur d'Atheniens*. Eine genaue Betrachtung der Chöre ergibt aber, dass Garnier scheinbar von dem bisher beobachteten Systeme, dass der jeweils verwendete Chor in Geschlecht dem betreffenden Hauptacteur entspreche, abgewichen ist.

Zwar steht der bloss einmal, nämlich nach Akt I — Ägeus und Hippolyt — auftretende *Chœur de Chasseurs* im Einklange mit dieser Regel; anders dagegen der *Chœur d'Atheniens*, welchen das Personenverzeichnis anführt. Dieser singt z. B. nach Akt II, in welchem überhaupt nur zwei Frauengestalten — Phädra und die Amme — auftreten; im dritten Akte haben wir zwar eine männliche Rolle, die des Hippolyt; ihr aber stehen zwei weibliche gegenüber, wiederum Phädra und die Amme; hier besonders fällt uns auf, dass der Dichter, wenn er überhaupt einen Männerchor am Platze glaubte, nicht den der Person des Hippolyt zu Liebe eingeführten Jägerchor verwendet hat, sondern den der Athener, welcher sich obendrein schlecht an eine lange Rede der Amme anschliesst. Auch erwarten wir den *Chœur d'Atheniens* nicht nach dem von Theseus, Phädra und der Amme dargestellten IV. Akte, um so weniger als derselbe abermals von einer grossen Rede der Amme abgeschlossen wird; und auch nach der zweiten Scene des V. Aktes, in welcher fast nur Phädra hervortritt, scheint uns der Chor nicht dem bisher beobachteten Grundsatze zu entsprechen.

Da aber auch die Varianten [1]) hier auf keinen Druckfehler schliessen lassen, so scheint Garnier in unserer Tragödie prinzipiell von seinem Systeme abgewichen zu sein. Indes wird diese Annahme sofort hinfällig, wenn wir in dem mit *Chœur* überschriebenen Liede des V. Aktes gleich am Anfange (v. 2260) lesen: *Faisons, ô mes compagnes*, etc., eine Anrede also, welche nur an Frauen gerichtet sein kann, ebenso wie

[1]) l. c. IV. p. 98.

auch die v. 2295—2304 verzeichneten Klagen wohl nur bei Frauen gebräuchlich waren.

Da nun aber auch die übrigen Chorlieder vom II. Akte an nur *Chœur* betitelt sind, so dürfte wohl eher anzunehmen sein, dass wir es auch dort mit einem Frauenchore zu thun haben, und dass Garnier seinem Systeme auch im „*Hippolyte*“ treu geblieben ist, als dass wir bloss im V. Akte, obendrein unter derselben Bezeichnung, einen besonderen (dritten) Chor vermuten. Es wird also im Personenverzeichnisse lediglich ein Irrtum Garniers in der Form *Atheniens* für *Atheniennes* vorliegen.

Diese beiden Chöre nun unterscheiden sich also durch Geschlecht und damit auch durch ihre Lebensstellung; dagegen ist die Sympathie beider auf Seiten Hippolyts, da auch die Athenerinnen die That der Phädra verabscheuen (so z. B. v. 1584: *son forfaict*) und für Hippolyt zu Athene beten, v. 1528. Wenn somit auch keine vollständige Einheit des Chores konstatiert werden kann, so sind doch die vorhandenen Gegensätze rein äusserlicher Natur, während die Gesinnung den Hauptpersonen des Stückes gegenüber überall dieselbe ist.

B. Von diesen beiden Chören ist nur der eine, der der Athenerinnen, an der Handlung beteiligt.

Dagegen steht der Jägerchor zu dem Verlaufe des Stückes in gar keiner Beziehung und leitet seine Existenzberechtigung nur notdürftig von dem öfter wiederholten Gedanken ab, dass Hippolyt ein Freund des Waidwerks gewesen sei: v. 246: *quand ie sors pour aller à la chasse;* 1163—65: *Vous la chetiuez* (la ieunesse) *toute dans l'obscur des forests* u. o. Dagegen ist der „Chor“ nach Akt II dem Ganzen angepasst sowohl seinem Hauptgedanken nach, dass die Liebe eine Qual und als Strafe von den Göttern verhängt sei, als auch in einer besonderen Bemerkung v. 965 ff., welche in der unzüchtigen Liebe der Phädra zu Hippolyt eine Folge der Strafe der Venus und des Amor sieht, welche sich schon an ihrer Mutter Pasiphaë offenbarte, die ja mit einem Stiere den Minotaurus erzeugt hat.

Ebenso genau in der Stimmung, wie in der speziellen

Bezugnahme ist der Chor des III. Aktes dem Vorangehenden angepasst, wo Phädra den Hippolyt mit ihren Liebesbeteuerungen bestürmt, aber von ihm schroff zurückgewiesen wird, worauf er als der Verführer verleumdet wird; denn das Chorlied handelt von der Wut des gekränkten Weibes, und weist v. 1586 ff. ausdrücklich darauf hin, dass auch die Königin davon erfasst sei.

Nachdem dann Phädra in Akt IV den Hippolyt bei Theseus als Verführer bezeichnet hat, betet der Chor zu den Göttern, sie sollten das Verbrechen offenbaren (v. 1899 ff.), Neptun aber, zu dem Theseus um Rache gefleht habe, solle dessen Gebet nicht erhören (v. 1941).

Endlich beschäftigt sich der Chor in Akt V ausschliesslich mit Hippolyt und Phädra, insofern er das Unglück der Stadt beklagt, welches dieselbe infolge des Todes der beiden betroffen habe.

C. Bezüglich der Mitarbeit an der Erreichung des eigentlichen Zieles der Tragödie erfüllt der Chor seine Aufgabe nicht, ein Umstand, der wiederum seine Begründung in dem ganzen Aufbau des Stückes findet.

Phädras Ende erweckt vor allem das Gefühl der Befriedigung, weil damit schwere Schuld gesühnt wird; das Mitleid, welches wir ihr gegenüber etwa noch fühlen, ist ein rein menschliches, da ja jedes Leiden unsere Anteilnahme erweckt, während tragisches Mitleid nur einem unverdienten Leiden gegenüber seinen Platz hat. Furcht aber ist hier völlig ausgeschlossen, da der Zuschauer, welcher ja für den Dichter ein Schuldloser ist, nichts mit Phädras Verbrechen gemein hat, also auch vor ihrer Strafe sicher ist. Hippolyts Leiden erweckt in uns weniger Mitleid und Furcht, als vielmehr die Vorstellung des Entsetzlichen (welche gerade die Tragödie nicht erzeugen soll), da er ja völlig unschuldig leidet. Mit dem Fehlen der Schicksalsempfindungen aber ist auch deren Katharsis ausgeschlossen und damit fehlt auch die Berechtigung für das Vorhandensein des Chores. Übrigens erheben unsere Chorgesänge auch gar keinen Anspruch

darauf, in dieser Richtung thätig zu sein am wenigsten natürlich das Jägerlied.

D. In seinem lyrischen Empfinden steht dieses Lied wohl hoch über den übrigen Gesängen; es ist reich an anmutigen Zügen, die von einer liebevollen Betrachtung der Natur und des Lebens der Tiere Zeugnis ablegen. Andererseits aber darf nicht verhehlt werden, dass die Unmittelbarkeit der Wirkung erheblich beeinträchtigt wird durch das Hereintragen so vieler dem allgemein menschlichen Empfinden fernliegenden und ausschliesslich dem Gesichtskreise des Waidmannes angehörigen Ausdrücke (wie z. B. v. 323: *viandis;* 347: *se forpaistre;* 351: *bouter;* 358: *vermiller;* 359: *ses boutis*, u. s. w.)

Treffend ist das Gefühl der Beklommenheit und der düsteren Ahnung in dem Schlussgesange des IV. Aktes wiedergegeben, wenn der Chor gegenüber dem schrecklichen Fluche des Theseus über seinen Sohn zu den Göttern fleht, sie sollten Phädras Verbrechen an das Licht bringen, und Neptun möge sich nicht durch sein Versprechen gebunden erachten, da ja Theseus die Erfüllung desselben nur in der ersten Aufwallung des Zornes verlangt habe.

Bemerkt sei schliesslich nur noch, dass auch in diesem Stücke der Chor sich nicht ein einziges Mal am Dialoge beteiligt; seine Thätigkeit beschränkt sich also ausschliesslich auf die Chorlieder.

E. Metrisches.

	St.	Z.		R.	S.
I.	8	12	(96)	b a a b c d d e f e f e	8
II.	17	6	(102)	a a b c c b	8
III.	11	8	(88)	b b a a d c d c	8
IV.	11	6	(66)	a a b c c b	8
V.	12	4	(48)	b b a¹ a²	b a¹ 6, a² 4

Sa. 400 Zeilen, welche nicht dem Versmasse des Dialogs angehören.

VIII. Garniers Troade.[1])

Akt I.

Hecuba bejammert das schreckliche Schicksal Trojas und seiner Bewohner und fordert ihre Frauen zur Klage auf.

Chor: Wechselgesang.

Das Wehklagen ist uns nichts Neues mehr, seitdem Paris in Sparta war; seit diesen zehn Jahren hatten wir nichts als Unglück.

Hecuba:

Wohlan, erhebt die Klage um Troja und Hector!

Chor:

Unsere Locken wallen auf den Rücken herunter: ihre gelbe Seide lasst uns mit Staube entstellen, dem Überreste von Troja.

Hecuba:

Mit lauten Jammerrufen beklaget den Hector!

Chor:

Um dich erschallt unsere Klage. Mit dir schwand unsere einzige Stütze und Trojas Beschützer. Mit dir stand und fiel die Stadt.

Hecuba.

Hector ist genug beweint: nun sei auch Priamus mit Klagen geehrt.

Chor:

König der Dardaner, nimm unsere Schmerzensrufe an; mehr als einmal hast du Gefangenschaft, Brand und Zer-

[1]) l. c. II. 81 ff.

störung kennen gelernt; und nachdem du deine Kinder bestattet hast, bist du dem Jupiter von dem Peliden geopfert worden und liegst nun hier auf dem Strande ohne Grab.

Talthybius meldet, dass Cassandra als Agamemnons Kriegsbeute ausersehen sei. Hecuba bricht unter der Wucht dieser Schreckenskunde zusammen; der Chor nimmt sich ihrer an.

Chor: Trojas Überfall.

Verflucht sei das hölzerne Pferd (445—453); festlich zogen wir zu ihm hinaus (454—472); brachten es in die Stadt (473—480); sangen, tanzten, schmausten und gönnten uns sodann Ruhe und Erholung (481—500); da erhob sich Lärm von den überfallenden Griechen und diese ermordeten unsere Gatten (501—538); uns aber schleppten sie durch die brennende Stadt fort (539—548); o schaudervolle Nacht, welche nie aus unserem Gedächtnisse schwinden wird (549—556).

Akt II.

Andromache erzählt einen Traum, in welchem Hector ihr befohlen habe, den kleinen Astyanax zu verbergen; sie bringt ihn daher in das Grabmal Hectors. Da naht Ulysses und fordert die Auslieferung des Kindes, weil das Heer der Griechen nicht absegeln könne, wenn nicht Hectors Geschlecht vernichtet sei. Andromache behauptet, er sei bei der Zerstörung der Stadt umgekommen, worauf Ulysses die Asche Hectors verlangt, um das Wasser des Meeres zu besänftigen; da stellt sich heraus, dass Astyanax in Hectors Grabmale verborgen ist. Er wird von Ulysses fortgeführt und soll von der Mauer herabgestürzt werden.

Chor: Ohne einheitlichen Gedanken.

Wohin wirst du uns bringen, o Meer? (1137—1164); überallhin, nur nicht zu Helena! (1165—1178); ihr Raub durch Paris brachte uns allen Unheil (1179—1199), und auch

den Griechen durch den Tod so vieler Gatten und Söhne (1200—1206); es ist, wie Orpheus sagt: Alles ist dem Tode unterworfen (1207—1234).

Akt III.

Hecuba und der Chor erfahren von Talthybius auf ihre Fragen, dass Polyxena dem Achill geopfert werden müsse.

Chor: Unsterblichkeit der Seele.

Bleibt die Seele im Leichname oder stirbt auch sie? (1323—1340); nein, sie steigt empor zum Himmel (1341—1352) und wohnt bei den Göttern (1353—1376).

Pyrrhus verlangt von Agamemnon, dass zu Ehren des Achilles die Tochter des Priamus geopfert werde. Agamemnon will kein Blut mehr vergiessen; Kalchas aber behauptet, dass die Flotte nicht eher abfahren könne. Nun holt Pyrrhus die Polyxena bei ihrer Mutter ab, welche weinend zurückbleibt und den Tod herbeiwünscht.

Chor: Der Seefahrer.

Tollkühn ist der Seefahrer (1745—1776); friedliche Landleute waren unsere Väter (1777—1792); zuerst versuchten Tiphys und Jason das Meer, dann Paris und jetzt die Griechen (1793—1804).

Akt IV.

Der Bote berichtet der Andromache und Hecuba das Ende des Astyanax, welcher von einem Turme der Stadt herabgeschleudert wurde.

Chor: Geteilter Schmerz, halber Schmerz.

Variation dieses Gedankens (1983—2006); Beispiel von einem Schiffbrüchigen, welcher allein an ödes Gestade getrieben wird, und von solchen, welche dieses Los in Gemeinschaft

mit anderen erdulden (2007—2018); Beispiel aus der Mythologie (2019—2030); wir haben zwar Leidensgenossen, aber andererseits erhöht die Siegesfreude der Griechen unser Leid (2031—2036).

Nachdem Talthybius der Hecuba ausführlich das Ende der Polyxena mitgeteilt hat, berichtet der Chor, dass er den von dem Gastfreunde Polymestor ermordeten Polydor, Sohn der Hecuba, gefunden habe. Hecuba bricht in Verwünschungen gegen den Mörder aus und hofft, die Götter würden seine Ruchlosigkeit rächen.

Chor: Treulosigkeit.

Die Treue ist von der Erde gewichen (2299—2310); jetzt herrscht Treulosigkeit (2311—2316); mehr Treue ist noch bei den Tieren zu finden (2317—2322); in der Familie waltet sie nimmer (2323—2334); in den Palästen der Könige auch nicht (2335—2370); das zeigt Polymestor (2371—2382).

Akt V.

Polymestor erscheint bei Hecuba, um den Ort zu erfahren, wo sie die Schätze für Polydor geborgen habe. Statt dessen beraubt sie ihn des Augenlichtes und tötet seine zwei Kinder. Diese sich im Inneren des Zeltes vollziehende That wird von dem Chore, welcher sie beobachten kann, z. T. erzählt.

A. In der *Troade* bietet Garnier zum ersten Male einen einheitlichen, aus trojanischen Frauen bestehenden Chor, welcher der Handlung von Anfang bis zu Ende beiwohnt.

B. Inhaltlich ist der Chor gleich im I. Akte auch mit der Handlung verwoben; dort finden wir zum zweiten Male bei Garnier einen Wechselgesang [1]) u. z. zwischen Hecuba und den trojanischen Frauen, von denen die erstere zur Klage über Trojas Fall, sowie über den Tod des Hector

---

[1]) zum ersten Male in *Porcie*, v. 1928 ff.

und Priamus auffordert, worauf der Chor stets mit einem Klagelied antwortet: 125—156, [181—186], 213—230, 235—256.

Dagegen schliesst sich nach der Wegführung der Cassandra durch Talthybius der Chor nicht an diese Thatsache an, sondern er greift zurück auf die letzte Veranlassung zu dem jetzigen Unheil, indem er die Geschichte von dem hölzernen Pferde und der dadurch herbeigeführten Eroberung der Stadt besingt; nur auf solche Weise lässt sich eine innere Beziehung zwischen dem Ganzen und dem Chorliede herauskonstruieren.

Auch in dem II. Akte, in welchem Astyanax dem Ulysses ausgeliefert werden muss, knüpft der Chor nicht an dieses letzte Ereignis an, wenn die Trojanerinnen davon singen, wohin sie wohl gebracht werden, und dann auf den Krieg übergehen, der auch so vielen Griechen das Leben kostete.

Wenn sodann im III. Akte die Auslieferung der Polyxena gefordert wird, die dem Achill geopfert werden soll, so muss auch von hier zu dem folgenden Liede über die Unsterblichkeit der Seele erst künstlich eine gedankliche Verbindungslinie gezogen werden, insofern eben der Gedanke an das Fortleben der Seele die trauernde Mutter trösten soll. — In der folgenden Scene wird Polyxena von Pyrrhus wirklich abgeholt; doch auch auf dieses Ereignis weist der Chor nicht zurück, wenn er sein Lied von der Verwegenheit des Seefahrers singt und unter den Beispielen dafür auch den Paris aufführt (v. 1797), welcher das gegenwärtige Unheil veranlasst habe; nur auf eine historisch mit der Fabel der Tragödie zusammenhängende Thatsache wird verwiesen.

Wenn dann in dem Zwischenlied des IV. Aktes der Chor sagt: sein Schmerz sei zwar ein allgemeiner und sei infolgedessen leichter zu ertragen, andererseits aber werde er durch die laute Siegesfreude der Griechen wieder erhöht (v. 2031 ff.), so deutet er mit jenem „Schmerze" wohl nicht auf den kurz zuvor berichteten Tod des Astyanax allein zurück, sondern er hat eben das ganze Unglück im Auge, welches ihn in der Zerstörung Trojas betroffen hat; in diesem Falle müsste also auch hier ein Mangel an Zusammenhang konstatiert werden, wenn schon das Lied seinem Grundgedanken

nach — geteilter Schmerz, halber Schmerz — an dieser Stelle ganz am Platze wäre. Nachdem sodann der Chor in Gesprächsform mitgeteilt hat, Polydor sei von dem treulosen Gastfreunde Polymestor ermordet aufgefunden worden, stimmt er (der Chor) im engen Anschlusse daran sein Lied über die Treulosigkeit an und erwähnt auch zum Schluss den Polymestor als Beispiel dafür, dass sie auch im Palaste der Könige walte.

Im V. Akte beteiligt sich der Chor nur am Dialoge, und zwar insofern, als er mitteilt, wie im Innern des Zeltes Hecuba an Polymestor Rache nimmt.

So hat der Chor eigentlich nur in einem einzigen Liede (Akt IV, gegen Ende), sowie in den kurzen Klageliedern des ersten Aktes seine Aufgabe als Teil des Ganzen völlig gelöst; in anderen aber entweder nur die allgemeine Stimmung angegeben (Akt III; IV 1983 ff.) oder auf ein mit der vorliegenden Thatsache in mehr oder minder naheliegendem ursächlichen Zusammenhange stehendes Ereignis hingewiesen (I), während sich im zweiten Akte die allzugrosse Kluft auch nicht durch künstliche Mittel überbrücken lässt.

Andererseits aber erweist sich der Chor insofern als Teil des Ganzen, als er häufig (I, 273 ff., 393 ff., 441 ff. III, 1255 ff. IV, 2213 u. ö. V, 1439 ff. u. ö.) am Dialoge beteiligt ist; da er sich in diesen Fällen immer des Alexandriners bedient, muss natürlich angenommen werden, dass nicht der gesamte Chor, sondern bloss eine der Frauen, etwa die Führerin des Chores, thätig war, da ja schon durch das Versmass darauf hingewiesen ist, dass die Worte zu sprechen und nicht zu singen sind.

C. Dass unser Chor seiner höchsten Aufgabe, der Mitwirkung zur tragischen Katharsis, nicht gerecht wird, ist eben wieder in der Anlage des Stückes begründet. Jeder Akt bringt neue Schrecken für die trojanische Königsfamilie, welche auf alle Schicksalsschläge nur mit Klagen antwortet. I. Wegführung der Cassandra, II. des Astyanax, III. der Polyxena, IV. Kunde von dem Tode des Astyanax, der Polyxena und des Polydor; der Akt V dagegen bringt die schreckliche Rache der Hecuba an Polymestor. Diese einzelnen Vorgänge werden lediglich durch das Inte-

resse an den Zurückgebliebenen zusammengehalten, nicht aber durch eine folgerichtige Entwicklung der Ereignisse. Sodann erscheinen die eigentlich vom Leiden betroffenen Personen innerlich nur wenig erschüttert: Cassandra freut sich, Agamemnons schreckliches Ende mit erleben zu dürfen, das sie ahnenden Geistes voraussieht (I, 335). Astyanax ist noch in zu jugendlichem Alter, um sich der Schwere seines Schicksals bewusst werden zu können; Polyxena endlich zieht den augenblicklichen Tod einem in Knechtschaft und Erniedrigung verbrachten Leben vor (III, 1633). Aber das Leiden all dieser drei Personen ist unverdient, es erweckt nicht tragische Furcht, sondern Entsetzen, es ist das, was Aristoteles mit dem Ausdrucke *μιαρόν*,[1]) grässlich, verpönt. Doch, wie schon erwähnt, durch das seltsame Verhalten der Betroffenen kommt dies entsetzliche Geschick gar nicht deutlich zum Bewusstsein; um so mehr ist der Dichter beflissen, dem Pathos des Mitleides Geltung zu verschaffen durch Klagen, welche das ganze Stück durchziehen, und teils die Unglücklichen selbst betreffen, teils auch die zurückbleibenden Anverwandten Hecuba und Andromache.

So ist von den beiden Schicksalsempfindungen der Furcht und des Mitleids die eine überhaupt nicht vorhanden, die andere ist in höchst einseitiger Weise übertrieben, und damit die Aufgabe der Katharsis, dieselben in ihrer richtigen Mitte herzustellen, verfehlt.

D. Betrachtet man die Chorlieder des Stückes lediglich als lyrische Erzeugnisse, so dürften zunächst die Klagelieder, welche hier schon am Anfange der Tragödie stehen, wohl an Innigkeit des Gefühles und wahrer Teilnahme des Herzens den früher nur am Ende der Tragödie angebrachten Gesängen dieser Art einigermassen überlegen sein.

Dagegen ist der Schlusschor des I. Aktes — über Trojas Überfall — eigentlich überhaupt nicht der lyrischen Gattung beizuzählen, indem derselbe lediglich eine epische Schilderung jener Schreckensnacht enthält, welche allerdings in sehr lebhaften Farben gegeben ist.

In dem Schlussgesange des II. Aktes berührt die Herein-

[1]) *Poetik* 1452 b. 38, cap. 13.

ziehung des Orpheus (v. 1207 ff.) recht eigentümlich, da der Dichter damit doch nur seine Gelehrsamkeit in ziemlich aufdringlicher Weise an den Mann bringen will.

Dagegen zeichnet sich das Chorlied des III. Aktes — über die Unsterblichkeit der Seele — durch seine zarte, gemütvolle Stimmung aus, wenn schon die Anschauung, dass die Seelen der Verstorbenen bei den Göttern wohnen, nicht der antiken Auffassung vom Fortleben der Seele entspricht, und somit eine Art Anachronismus bedeutet.

Von den drei folgenden Gesängen, welche sich weder durch besonderen Schwung der Sprache, noch durch die Tiefe der Gedanken hervorthun, zeigen die zwei ersten (Schlussgesang von Akt III und Zwischenlied von IV) wiederum die Vorliebe des Dichters für mythologische Anspielungen, und auch das einzige dem Leben entnommene Beispiel von den Schiffbrüchigen besitzt keine starke Überzeugungskraft (2007 ff.), während der Schlusschor von Akt IV — über die Treulosigkeit — die Reflexion allzusehr in den Vordergrund rückt und sich nur durch den Hinweis auf Polymestor das Attribut eines „eingeschalteten Liedes" — *ἐμβόλιμον*[1]) — ersparen dürfte.

E. Metrisches.

	St.	Z.	R.	S.
I. (125—156)	4	8 (32)	b a b a d c c d	7
(181—188)	1	8 (8)	b a b a d c c d	7
(213—230)	3	6 (18)	a a b c c b	a c 7, b 6
(235—256)	ohne stroph. Gliederung	22 (22)	a a c c e e g g....	7
(445—556)	28	4 (112)	a a c c	8
II.	14	7 (98)	a b a b c b c	7
III$_1$.	9	6 (54)	a a b c c b	a c 8, b 4
$_2$	15	4 (60)	b a b a	b 12, a b
IV$_1$.	9	6 (54)	a a b c c b	8
$_2$	14	6 (84)	a¹ a² b c¹ c² b a¹ c¹ b	7
			a² c²	3

Sa. 542 Zeilen, welche nicht dem Versmasse des Dialogs angehören.

[1]) S. o. p. 4.

Noch mag erwähnt werden, dass wir hier im Gegensatze zu *M. Antoine* und *Hippolyte* eine Beteiligung des Chores am Dialoge auch im letzten Akte haben.

IX. Garniers Antigone.[1])

Akt I.

Antigone bestimmt ihren blinden Vater Odipus, welcher seinem traurigen Leben selbst ein Ende machen will, um seiner Söhne willen, welche in Streit mit einander liegen, zu leben.

Chor der Thebaner: Gebet zu Dionysos.

Anrufung des Dionysos (403—443); ende den Streit der Brüder (444—462); dann wollen wir dich ewig besingen (463—467).

Akt II.

Ein Bote meldet, dass Polynices mit einem Heere im Anzuge sei; Jocaste, von Antigone gedrängt, entschliesst sich deshalb, die feindlichen Brüder vor dem Zusammentreffen zu versöhnen.

Chor: Thebens Plagen.

Verderben droht der Stadt Theben (596—601): seitdem Cadmus auf der Verfolgung der Europa in unser Land kam und dort Theben erbaute (602—625), wurden wir heimgesucht durch den Drachen (626—649), durch Actäons Bestrafung, durch die Sphinx und durch des Ödipus Verbrechen (650—655).

Jocaste sucht ihren Sohn Polynices zum Abzuge zu bestimmen; dieser aber hält ihr entgegen, dass er heimatlos sei; er würde sich zufrieden geben, wenn sein Bruder ihm statt der Hälfte der Herrschaft nur eine armselige Hütte in

[1]) l. c. III, p. 1 ff.

Theben liesse. Daraufhin sucht seine Mutter ihn zu bewegen, sich mit seinem Heere ein anderes Königreich zu gründen; er aber will nicht vaterlandslos umherirren; wenn er zuhause nicht im Einverständnisse mit den Bürgern herrschen könne, so wolle er Gewalt gebrauchen.

Chor: Herrschsucht.

Fortuna, die Du alles Grosse bedrohst, Du setzest besonders die Könige in Furcht um ihre Krone (936—965); auch die Könige von Theben sind deshalb in Kampf geraten (966—978); das Volk aber leidet am meisten darunter (979—983).

Akt III.

Jocaste, welche durch den Boten den unglücklichen Ausgang des Zweikampfes ihrer Söhne erfährt, beschliesst, sich selbst das Leben zu nehmen und kann auch nicht durch die Bitten ihrer Tochter Antigone daran gehindert werden. An ihrer Leiche sucht Hämon die arme Antigone zu trösten.

Chor: Ohne einheitlichen Gedanken.

Theben, du fällst: deine früheren Bewohner waren tapfere Krieger (1456—1475); wir aber unterliegen fast den Argivern (1476—1495); doch auch sie sind beinahe kampfunfähig (1496—1509); so wütet der Bruderzwist (1510—1516).

Akt IV.

Antigone sucht ihre Schwester zum Begräbnisse des Polynices zu bestimmen, und will, da Ismene davon abrät, die Erfüllung dieser heiligen Pflicht allein unternehmen.

Chor: Theben durch die Götter gerettet.

Die Götter haben Theben gerettet (1622—1633); Capaneus wurde vom Blitze erschlagen (1634—1663); Amphiaraus

versank in einen Erdspalt (1664—1669); für diese offenbare Hilfe sei den Göttern ein jährliches Opfer gestiftet (1670—1687); denn jetzt sind die Scharen der Feinde auf der Flucht (1688—1705).

Creon schärft dem Chore der Greise nochmals das Verbot ein, den Polynices zu begraben. Dieser glaubt nicht, dass jemand den Mut habe, dafür sein Leben zu wagen. Doch da bringt man schon Antigone, welche auf die Leiche ihres Bruders Erde gestreut hatte; gleich darauf bringt man ihre Schwester Ismene, welche jetzt die That für sich beansprucht; endlich erscheint auch Hämon und sucht seine Braut zu verteidigen; doch umsonst; sie soll in einen Felsen eingemauert werden.

Chor: Gerechtigkeit.

Die Tugend der Gerechtigkeit ist ein Geschenk der Götter (2086—2120); aber Tugend und Laster sehen sich oft sehr ähnlich (2121—2133); so ist z. B. *summum ius summa iniuria* (2134—2140); in diesem Falle befindet sich jetzt auch Creon (2141—2157).

Antigone ruft die Bürger zu Zeugen ihres Elends an. Der Chor der Mädchen tröstet sie, bricht aber, als Antigone ihres blinden Vaters gedenkt und ihrer Mutter und Brüder, welche sie in der Unterwelt treffen wird, in Klagen aus. Nach einigen Worten des Abschiedes von seiten der Antigone stimmen die Mädchen das folgende Lied an:

Chor der Mädchen: Klagelied (2230—2269).

Ach, wie ist unser Leben voll von unmenschlicher Trübsal und Angst! Möchten unsere Locken dahin gehen, und unser Antlitz entstellt werden!

Unser Busen sei mit Wunden bedeckt, und das Blut fliesse aus ihnen tropfenweise; Thränen sollen unaufhörlich strömen über unseren Schmerz.

Jene Hügel sollen von Seufzern und jene Felsen von Klagen widerhallen.

Unser trauriger Sinn hege nur Schmerz, und Traurigkeit sei sein gewöhnlicher Gast.

Nimmermehr leuchte uns die Sonne, sondern immer sei ihre Fackel in Finsternis gehüllt.

Die Dunkelheit der Nächte ist für unsere Klagen geeignet, unsere Sorgen lieben die Finsternis.

Nun mögen dich die Götter zu den heiligen Stätten geleiten, wo die Seelen ruhen, und mögen deinem edlen Herzen den Lohn für das Begräbnis deines Bruders bezahlen.

Hämon gibt seinem Unwillen über die Grausamkeit seines Vaters lebhaften Ausdruck und beschliesst, Antigone entweder zu befreien oder mit ihr zu sterben.

Chor: Die Liebe.

Gegen Amors Pfeil gibt es keine Wehr (2326—2337); hoch und niedrig sind ihm gleich ausgesetzt (2338—2340); Götter: Jupiter, Pluto (2341—2361); Tiere: Fische, Vögel etc. (2362—2373); am meisten aber der Mensch (2374—2385); die Liebe macht ihn unempfänglich für andere Gefühle (2386—2397); so will Hämon eher sterben, als das grausame Urteil seines Vaters an seiner Braut vollziehen lassen (2398—2415).

Akt V.

Der Chor erfährt in einem recht ermüdenden Dialoge den Tod Hämons, welchen der Bote sodann der Mutter (Eurydice) ausführlicher mitteilt. Dann erscheint Creon mit der Leiche Hämons und erhebt, als er schliesslich auch noch erfährt, dass Eurydice sich aus Gram das Leben genommen habe, furchtbare Selbstanklage; und auch der Chor weist ihn mit ernsten Worten auf sein Unrecht hin.

A. Nochmals macht Garnier den Versuch, mehrere Chöre innerhalb eines Stückes zu verwenden, nämlich 1. den Chor der Thebaner, welcher kurzweg als *Chœur* bezeichnet wird und welchem die Hauptaufgabe zugeteilt ist; 2. den Chor der Mädchen, der nur mit einem Chorliede bedacht ist (Akt IV 2230—2269) und auch am Dialog wenig teilnimmt (v. 2170—2177, 2188—2191, 2208—2211); 3. den Chor

der Greise, welcher ausschliesslich im Dialoge thätig ist und auch da nur in einem — dem vierten — Akte.

Der Ansicht, dass der Chor in Gesinnung, Geschlecht und äusserer Stellung der Hauptperson des vorausgegangenen Aktes entsprechen müsse, ist Garnier auch hier treu geblieben.

Nach dem den I. Akt füllenden Gespräche zwischen Antigone und Ödipus ergreift, der Person des letzteren entsprechend, der Chor der Thebaner das Wort.

Auch nach der ersten Scene des II. Aktes tritt derselbe auf und schliesst sich hier an den Boten an; desgleichen ist er nach der Unterredung der Jocaste mit ihren beiden Söhnen wenigstens insofern am Platze, als er als Unterthanengruppe an der Seite des Eteocles und Polynices erscheint, welche beide er als *Rois Thebains* (v. 966) ansieht. Am Ende des III. Aktes lehnt er sich ungezwungen an die wenigstens in der letzten Scene desselben deutlich hervortretende Gestalt des Hämon an, weicht dann aber einmal gründlich von seinem bisherigen Systeme ab, indem er weder in Geschlecht noch auch in seiner Stimmung — er freut sich des endlich eingekehrten Friedens — zu den der Trauer anheimgegebenen Schwestern Antigone und Ismene zu passen scheint. Dagegen entspricht wieder im Dialoge der nächsten Scene (Akt IV) der Hauptperson (Creon) in Alter, Geschlecht und Stellung als Unterthanen der Chor der Greise und wenigstens in den beiden letzten Beziehungen der Chor der Thebaner am Ende der Scene, während in der folgenden Scene, der Antigone zuliebe, der Chor der Mädchen eingeführt ist, und nach dem langen Monologe Hämons als Schlussgesang das Chorlied der Thebaner angebracht erscheint.

Auch im V. Akte liess sich dieser dem Creon gegenüber nicht ungeeignet verwerten, wenn schon zugegeben werden muss, dass die ernsten, verweisenden Worte am Schlusse (v. 2738), sowie die bisher nur den Greisen in den Mund gelegten Verse des Dialogs (Alexandriner) auch diesmal wieder eher den letzteren zugekommen wären.

Die hier verwendeten drei Chöre sind nun zwar ver-

schieden an Alter und zum Teil auch an Geschlecht, immerhin gehören sie demselben Anschauungskreise an, so dass der Dichter sämtliche Chorlieder und Dialogpartien der Chöre dem Chore der Thebaner allein hätte in den Mund legen können.

Wenn Garnier dies nicht that, so hatte er bei jedem der beiden anderen Chöre (dem der Mädchen und dem der Greise) einen besonderen Grund.

Für die Einführung des Mädchenchores war jedenfalls wieder bestimmend, dass an dieser Stelle der Chor einzig einer Frauengestalt gegenüberstand, in welchem Falle nach den Anschauungen und Gepflogenheiten der Dichter des 16. Jahrhunderts ein Männerchor unstatthaft gewesen wäre.

Hier gewährt uns der Dichter übrigens einen Einblick in seine Werkstatt; er scheint nämlich die Notwendigkeit der Übertragung dieses Chores an Mädchen erst später eingesehen und dann *Chœur* in *Chœur de filles* umgeändert zu haben, da Antigone, v. 2158, diesen Chor als *Citoyens, qui Thebes habitez* anspricht.

Für den Chor der Greise dagegen war unserem Dichter jedenfalls sein griechisches Muster, Sophokles, massgebend, da derselbe in seiner Antigone bloss diesen Chor gebraucht hatte. Diese Annahme wird dadurch noch gestützt, dass Garniers vierter Akt dem Sophokles mit nur geringen Abänderungen entnommen ist.

B. Besser hat sich in unserer Tragödie der Dichter mit der Forderung abgefunden, dass der Chor ein Teil des Ganzen sein solle.

So hat in Akt I, 325 ff. Antigone den Streit der Brüder erwähnt, und an diesen Gedanken knüpft das folgende Gebet zu Dionysos (403—467) an, welcher seiner Vaterstadt den Frieden geben soll.

So meldet ferner in Akt II, 490 ff. der Bote, dass Polynices seine Vaterstadt mit Krieg überziehen wolle, und der Chor (596—655) bespricht nun all die Plagen, von welchen die Stadt seit ihrer Gründung bis auf Ödipus heimgesucht wurde, der ja durch seinen Vatermord und die Ehe mit seiner Mutter Ursache des gegenwärtigen Elends geworden ist.

Wenn dann im weiteren Verlaufe der Handlung Jocaste den feindlichen Brüdern entgegentritt, ohne sie versöhnen zu können, so handelt auch das Chorlied (v. 966 ff.) von dem Zwiste der beiden Könige, welcher durch die Weigerung des Eteocles entbrannt sei, die Herrschaft abwechselnd mit seinem Bruder zu führen. Ferner wird in Akt III, 984 ff. der Jocaste der unglückliche Ausgang des Zweikampfes berichtet, und der nächste Gesang nimmt, wenn auch nicht auf den Zweikampf, so doch auf den Krieg zwischen den Brüdern Bezug (v. 1476—1512.). — Weiterhin will Antigone den vor den Mauern liegenden Bruder begraben (Akt IV. v. 1516—1621). Das aber ist nur möglich, weil der Feind nicht mehr vor den Thoren steht; und die Freude über diese Thatsache überwiegt natürlich bei der Gesamtheit des Chores den Schmerz darüber, dass Antigones Bruder noch unbegraben draussen liegt, und so singt er denn von der Rettung der Stadt, und dass diese nur mit Hilfe der Götter gelungen sei. — Es folgt nun die grausame Verurteilung der Antigone, und der Chor fügt bei (v. 2134 ff.), dass auch die Gerechtigkeit, auf die Spitze getrieben, zum Unrecht werde, und dass in diesem Sinne auch Creon irre. — Das folgende Chorlied der Mädchen (v. 2230 ff.) schliesst sich ganz an die Handlung an, indem es nur ein Klagelied über das Los der Antigone darstellt, welche vor ihren Augen in das Verliess abgeht.

Auch das letzte Chorlied gliedert sich dem Ganzen an, wenn es in den Endstrophen davon singt, dass vor der Liebe alle anderen Gefühle zurücktreten (v. 2392 ff.), wie dies aus dem vorausgehenden Monologe Hämons zu ersehen ist.

C. Es wäre nun noch zu untersuchen, inwieweit sich der Chor der Aufgabe, zur Katharsis der tragischen Leidenschaften mitzuwirken, entledigt. Betrachtet man aber die Tragödie als Ganzes, so springt in die Augen, dass der Dichter sich eine derartige Aufgabe gar nicht stellte, da er seine Dichtung aus zwei verschiedenen Handlungen zusammenschweisste, nämlich aus dem Kampfe der Brüder Eteocles und Polynices, welcher gewöhnlich als „Kampf der Sieben

gegen Theben“ bezeichnet wird, und aus Sophokles' *Antigone*. Die Grenze zwischen beiden lässt sich genau angeben; der erste Stoff ist mit v. 1323 erschöpft; die folgende Scene, in welcher Hämon die Antigone tröstet, ist der Übergang zu dem zweiten Stoffe, welcher mit dem IV. Akte beginnt. Antigones Gestalt ist das Bindemittel, welches die beiden Handlungen zusammenhalten soll.

Dass aber durch zwei grundverschiedene und nur ganz äusserlich verknüpfte Stoffe auf ein einheitliches Ziel hingearbeitet werden könne, wird niemandem glaublich erscheinen.

D. Der lyrische Wert der einzelnen Chorgesänge ist natürlich ein verschiedener. So dürfte sich derselbe im ersten Chorliede (403—467) nicht besonders hoch stellen, da mehr als die Hälfte desselben mit einer übertrieben pathetischen Anrufung des Dionysos ausgefüllt und das Ganze obendrein mit mythologischen Anspielungen von einem Ende bis zum anderen durchsetzt ist: (vgl. 405—406: *Nomien, Euaste, Agnieu, Bassarean, Emonien* etc.; 455: *thyrses Nyseans*; 458 *Euach, Agyeu* etc.)

Auch der Chorgesang über Thebens Plagen (596—656) erinnert vielfach an antike Sagen, wie die von Cadmus, die Geschichte von der Saat der Drachenzähne, die gewöhnlich in Verbindung mit dem Argonautenzuge erzählt wird, von Actäon, der Sphinx etc.; doch liegen dieselben dem allgemeinen Gesichtskreise näher als die des vorigen Gesanges.

Ohne besonderen Schwung und Tiefe der Gedanken sind alsdann das Lied über die Herrschsucht (936—983) und das Schlusslied des III. Aktes (1456—1516).

Dagegen klingt der echte Ton wahrer Freude aus dem Liede über Thebens Errettung (1622—1705) hervor, und gerade der Kontrast in der Stimmung gegenüber Antigones Trauer ist ein fein beobachteter Zug des realen Lebens, wo Freude und Trauer so oft bei einander liegen.

Voll trockener Reflexion dagegen ist das Lied über die Gerechtigkeit (2086—2157), während in dem Klageliede der Mädchen (2230—2269) hauptsächlich das interessant ist, wie

sich der Dichter mit sprachlicher Gewandtheit über den Mangel an Stoff hinweghilft, nicht nur dadurch, dass er den Schmerz in allen möglichen synonymen Wendungen zum Ausdruck bringt, sondern auch, indem er innerhalb einzelner Strophen den Parallelismus der Gedanken anwendet.[1])

In dem Liede über die Liebe endlich (2326—2415) erkennen wir wiederum den Schüler des Sophokles. Denn es ist wohl ausser Frage, dass wir es in dem mit *O Rigoureux Amour* beginnenden Gesange nur mit einer Nachbildung des Sophokleischen *Ἔρως ἀνίκατε μάχαν*[2]) etc. zu thun haben. Dass der Schüler sich übrigens hier des Meisters würdig erwiesen habe, lässt sich leider nicht behaupten. Denn einmal sind die keineswegs tiefen Gedanken etwa in der Form einer stilistischen Übung aneinander gereiht, indem zuerst der Satz, dass es gegen Amors Pfeil keine Wehr gebe, ziemlich breit ausgeführt wird, und dann der Beweis seiner Macht gegenüber hoch und niedrig, 1. an den Göttern, 2. an den Tieren und 3. an den Menschen erbracht wird, von wo aus dann der Übergang auf Hämon ziemlich nahe liegt. Sodann steht dieser Gesang bezüglich seiner dramatischen Bedeutung weit hinter dem Sophokleischen zurück. Dort nämlich ist bis zu diesem Liede das Moment der Liebe fast gar nicht erwähnt worden: jetzt aber setzt der Chor in gewaltiger Sprache zu diesem hohen Liede der Liebe ein und bringt dem Hörer zum Bewusstsein, zu welchen Thaten die Macht der Liebe Kraft verleihe und bereitet ihn damit auch auf Hämons furchtbare That der Verzweiflung vor, zu welcher denselben die Liebe zu Antigone treibt. Dagegen erscheint es bei Garnier höchst unangebracht, wenn der Chor lange nachdem Hämon sich schon als Antigones Geliebter und Tröster an der Leiche ihrer Mutter dargestellt hat (v. 1362 ff.), auch seinem Vater gegenüber für seine Braut eingetreten war (v. 1952 ff.) und schliesslich zu allem Überflusse seinen Gefühlen in einer fast zwei Seiten langen Rede Luft gemacht

[1]) S. o. p. 111 f.

[2]) Sophoclis *Tragoediae, ed. E. Mekler.* V. v. 781 ff.

hat, noch einmal über diesen Gegenstand lange und nicht gerade sehr erhebende Erörterungen anstellt.

Immerhin gewährt die Betrachtung der Chorlieder vom Standpunkte der lyrischen Poesie aus noch die meiste Befriedigung, besonders da gerade in ihnen des Dichters zartes Gefühl für die Feinheiten des poetischen Ausdruckes am schönsten zur Bethätigung gelangt.

E. Metrisches.

		St.	Z.		R.		S.
I.		13	5	(65)	a a c c a		8
II.	1	10	6	(60)	a a b c c b		7
	2	8	6	(48)	a a b c c b		8
III.		6	10	(60)	b a a b c c d e d e		8
IV.	1	14	6	(84)	$a^1a^2b\ c^1c^2b$	$a^1b\ c^1$	7
						a^2c^2	3
	2	12	6	(72)	a a b c c b		6
	3	10	4	(40)	a a b b		6
	4	15	6	(90)	a b a b c c		6

Sa. 519 Verszeilen, welche nicht dem Versmasse des Dialogs angehören. An dieser Stelle ist noch ausdrücklich darauf hinzuweisen, dass *Antigone* nicht nur jedesmal zwischen zwei Akten ein Chorlied hat, sondern ein anderes in Akt II und drei weitere in Akt III.

X. Garniers Ivifves.[1])

Akt I.

Monolog des Propheten in Form eines Gebetes, der Herr möge Israel erretten und seiner Verheissungen gedenken; wozu auch hätte er das Volk aus Ägypten erlöst? Oft genug freilich wurde es durch mich (den Propheten) gewarnt, aber es hatte kein Ohr für meine Worte.

[1]) l. c. III. 95 ff.

Chor: Die Sünde.

Warum zürnt Gott wegen der Sünde? (91—96); sie ist den Menschen angeerbt (97—108); im Paradiese verfielen ihr die ersten Menschen (109—127); dort genossen sie vordem seliges Leben (128—149); aber nach dem Sündenfalle wurden sie vertrieben (150—156); und da die Nachkommen fortsündigten, trat die Sintflut ein (157—177); jetzt aber hat die Sünde so überhand genommen, dass eine zweite Sintflut zu befürchten ist (178—180).

Akt II.

Nabuchodonosor, der König von Assyrien, will den König von Israel für seinen Treubruch und Übergang zu den Ägyptern mit aller Strenge bestrafen, während sein Feldherr Nabuzardan ihm von aller Grausamkeit abrät.

Chor: Ägypten—Israels Verderben.

Ägypten ist schuld an unserem Elende (287—310); dort lernte das Volk in der Knechtschaft den Götzendienst (311—326); aus der Knechtschaft hat Gott uns zwar befreit (327—338); aber in den Götzendienst sank das Volk zurück (339—358); nur durch Mosis Gebet wurden wir vor Gottes Zorne bewahrt (359—366).

Die israelitische Königin-Mutter Amital und der Chor rufen abwechselnd all die Schicksalsschläge herauf, welche das Königshaus betroffen haben; erstere fordert sodann zur Klage auf.

Chor: Gottes Strafe über Zion.

Sonst war dir Gott gnädig (477—484); aber du bist abgefallen (485—492); darum hat er dich verlassen (493—500) und den Feinden überliefert (501—508).

Wechselgesang.

Amital.

O unheilvolle Nacht (der Erstürmung Jerusalems), noch sind mir deine Schrecken in Erinnerung (509—524).

Chor.

Lasst uns Zions Unglück beweinen! (525—528).

Amital.

Lasst uns vielmehr zu Gott um Mitleid für das Volk flehen! (529—532).

Chor.

Er wolle unseren König bewahren, damit er fortan nach seinem Gesetze lebe und seine Seele vom Götzendienst rein halte (533—536).

Amital wird in ihrem Gebete um Errettung und Befreiung des Königs Sedecias und seiner Kinder durch die Meldung des Chores unterbrochen, dass die assyrische Königin nahe. Diese nun flehen Amital und der Chor um ihre Fürsprache an, doch können sie an die Zusage derselben keine feste Hoffnung knüpfen.

Chor: Ohne einheitlichen Gedanken.

Abschied von der Heimat (815—842); in der Fremde werden wir unsere Trauer und Andacht nicht mehr äussern dürfen (843—866); doch wollen wir in uns gehen und Gott um Gnade anflehen (867—886).

Akt III.

Vergeblich sucht die Königin den Nabuchodonosor zur Milde gegen die hebräische Königsfamilie zu bewegen. Der Amital aber verspricht er auf ihr dringendes Flehen, dass Sedecias am Leben bleiben solle und dass dessen Kinder das Joch der Sklaverei nicht kennen lernen würden. Amital sieht darin eine Erhörung ihrer Bitten und fordert zu einem Lobgesange auf.

Chor: Nicht Freude, sondern Trauer ist am Platze.

Wie könnten wir jetzt singen? (1213—1224); der Glückliche ist heiter, dem Unglücklichen aber geziemt die Trauer (1225—1240); darum werden wir klagen, so lange wir leben (1241—1256): nimmer werden wir Zion vergessen (1257—1276).

Akt IV.

In der ersten Scene hören wir die Selbstanklage des Königs Sedecias und des Hohenpriesters, welche nur mehr zu Gott beten können, dass er sie allein für den Abfall bestrafen möchte; in der folgenden Scene sucht Sedecias den König Nabuchodonosor vergeblich zur Milde zu bewegen, und bricht schliesslich in Schmähworte aus, worin Nabuchodonosor den Ausbruch ohnmächtiger Wut und Verzweiflung sieht.

Chor: Einst und Jetzt.

Unsere Freuden sind dahin (1505—1544): sowohl die Pracht unserer Kleider (1505—1528), als auch das heitere Liebesgetändel (1529—1544). In Trauer werden wir daher unser Leben verbringen.

Der *Prevost de l'Hostel*, welcher die Kinder des Sedecias, die vor den Augen des Vaters getötet werden sollen, holen muss, vollzieht diesen schweren Auftrag, indem er der Amital und den Königinnen angibt, dass sie am Hofe des Nabuchodonosor erzogen würden.

Nach dem Abschiede der Frauen von den Kindern beginnt der Chor sein letztes Lied.

Chor: Richtiges Verhalten gegenüber dem Geschick.

Niemand wahrt den Gleichmut gegenüber dem Geschicke (1765—1772); Glück und Unglück wechseln fortwährend (1773—1804): dieser Wechsel ist göttliche Fügung, wonach

die Übermütigen gedemütigt, die Gedemütigten erhoben werden (1805—1816); darum sollte man sich auch im Glück nicht überheben, wie dies Babylon thut (1817—1836).

Akt V.

Der Prophet berichtet den Frauen die Ermordung der Söhne des Königs, sowie diejenige der anderen Gefangenen und die Blendung des Sedecias. Dieser selbst erkennt die Gerechtigkeit seiner Bestrafung an und der Prophet schliesst mit einer Weissagung auf die Befreiung der Juden und die Geburt des Heilandes.

A. Auch in diesem nicht mehr einem Sagenkreise des klassischen Altertums oder der Geschichte der Römer, sondern der alttestamentlichen Zeit entnommenen Stücke verwendet Garnier den Chor der griechischen Bühne, und zwar haben wir diesmal einen durchwegs einheitlichen Chor vor uns, nämlich den der Jüdinnen. Denn, wenn es auch v. 91 f. heisst *qui nous a faits d'vne nature imparfaits,* so dürfte das doch noch nicht auf einen Chor von Männern hinweisen, da der hier wie anderwärts nur mit *Chœur* bezeichnete Chor — nur im Dialog heisst es meist *Chœur des Juifves* — sich deutlich als Frauenchor darstellt, so z. B. v. 815: *mes compagnes;* 883: *Sus donc, prions le captiues;* 1214: *Si desolees Nous allions* etc. Das obengenannte *faits* und *imparfaits* ist eben nicht auf den Chor, sondern auf alle Menschen zu beziehen und hat so auch im Munde der Frauen seine Berechtigung. Durch die Anwendung nur eines einzigen Chores hat aber Garnier mit dem sonst immer beobachteten Systeme, dass einer männlichen Hauptrolle ein männlicher Chor und einer weiblichen Hauptrolle ein Frauenchor entspreche, gebrochen, indem er z. B. nach dem von Nabuchodonosor, dem Hohenpriester und Sedecias gespielten IV. Akte auch nur den Chor der Jüdinnen zur Anwendung brachte. Cfr. v. 1505: *Pauures filles de Sion.*

B. Dass der Chor mit der Handlung verwachsen sein müsse, leuchtet schon deshalb ein, weil von ihm die ganze

Tragödie den Namen bekommen hat. Bei dem fast vollständigen Mangel an Handlung ist es nun aber klar, dass der Chor nicht immer auf ein bestimmtes auf der Bühne dargestelltes Ereignis Bezug nehmen kann, sondern oft nur auf die allgemeine Lage nach der Zerstörung Jerusalems durch die Assyrer.

So weist er gleich im ersten Chorliede auf die Kriegsnot als eine göttliche Strafe hin, wenn er (91—96) fragt: Warum zürnt uns Gott so sehr wegen der Sünde?

Im II. Akte singt dann der Chor davon, dass Ägypten in diesem speziellen Falle, wie schon früher, an dem Unglücke des Volkes Israel schuld sei (v. 286 ff.). Ein direkter Anschluss an den vorausgehenden Dialoge zwischen Nabuchodonosor und seinem Feldherrn über die Bestrafung des Sedecias findet nicht statt, sondern es wird nur die Lage im allgemeinen berührt.

Anders ist es mit dem folgenden Gesange (477 ff.), wo der Chor nach einem Gespräche mit Amital über die früheren Leiden des Königshauses weiter ausführt, dass Gottes Strafe über Zion hereingebrochen sei, weil es ihn verlassen habe.

Dagegen lässt sich wieder kein eigentlicher Zusammenhang konstatieren zwischen Amitals und der Frauen Bitte an die Königin um ihre Vermittelung bei dem Könige einerseits und dem Chorliede (815—886 ff.) andererseits, wo die Erfolglosigkeit dieser Fürsprache schon vorausgesetzt scheint, da bereits der künftigen Gefangenschaft in Assyrien gedacht wird.

Enger sind hinwiederum die Beziehungen des Chorliedes des III. Aktes zu dem Vorausgehenden.

Dort nämlich fordert Amital, getäuscht durch die zweideutige Sprache des Nabuchodonosor, den Chor auf, ein Loblied anzustimmen, worauf der Chor (v. 1213 ff.) erwidert: Wie kann man singen, wenn man im Elend ist? Und nun singt er zwar doch, aber es ist kein Lobgesang, sondern eher ein Klagelied.

Grundverschieden hiervon ist dann das Verhältnis des Chores im IV. Akte, in welchem Sedecias den König ver-

geblich um Gnade anfleht, worauf der Chor den Gegensatz zwischen seiner eigenen heiteren Vergangenheit und seiner schaudervollen Zukunft in der Gefangenschaft ausmalt, ohne sich also im Geringsten an das Vorausgegangene anzuschliessen; ja nicht einmal der Stimmung des Ganzen ist der erste Teil dieses Liedes angepasst, in welchem die Freuden vergangener Tage mit sichtlichem Wohlbehagen in grosser Breite ausgeführt werden. Vielleicht sollte gerade dadurch der schroffe Gegensatz zwischen jetzt und einst recht stark markiert werden, aber es scheint, als ob die behagliche Schilderung des süssen Liebesgetändels (1529—1544) uns im Munde der schwer heimgesuchten Frauen eher befremden müsste.

In dem letzten Chorliede (1765—1835) greift der Chor am Ende wieder zurück auf das im vorausgehenden Berichtete, indem er im Hinblick auf Nabuchodonosors Bluturteil ausführt, dass sich die Assyrer in ihrem Glücke überhöben und so der Rache Gottes entgegengingen.

C. Vom Standpunkte der Dramaturgie aus betrachtet, genügt auch dieser Chor nicht den Anforderungen, die dem tragischen Chore gestellt sind, ein Umstand, welcher in dem Organismus der Tragödie begründet ist. Das Stück ist nämlich nahezu ohne Handlung; bei Beginn desselben steht Jerusalem vor der Eroberung durch die Assyrer; nach dieser sieht der gefangene König der Bestrafung entgegen. Bitten um Gnade, Zuspruch zur Mässigung von der einen Seite und harte Worte von der anderen füllen die Akte II—IV, während der V. Akt den Bericht von dem Bluturteile enthält. Dieses steht aber bei Nabuchodonosor von vornherein fest, so dass von einer Entwickelung der Ereignisse nicht zu sprechen ist. So kann die Handlung wenigstens in ihrem Verlaufe die tragischen Empfindungen nicht in uns erzeugen; aber ebensowenig vermögen das die zahlreichen Reden, Bitten, Klagen etc.; denn sie alle durchzieht nur ein Gedanke: wir werden für unseren Abfall von Gott gezüchtigt. Das Leiden ist also in diesem Falle ein verdientes, das tragische Leiden aber soll ein unverdientes sein; denn jenes vermag wohl philanthropische Gefühle zu erwecken, aber

tragisches Mitleid wird nur durch unverdientes Leiden erzeugt.

Diesem Mangel steht auf der anderen Seite eine einseitige Übertreibung der Furcht gegenüber, indem Nabuchodonosor allenthalben als entsetzlicher Wüterich erscheint und völlig unschuldige Kinder ebenso dem Tode weiht, wie er die Abtrünnigen vernichtet, und wie er den König mit ausgesuchter Qual peinigt. Auch die Furcht ist somit nicht in ihrer tragischen Form dargestellt, sondern statt ihrer haben wir es hier wiederum mit dem Grausigen zu thun, das gerade nicht der Gegenstand der tragischen Dichtung sein soll. Die letzte Scene endlich geht von diesen Gräueln plötzlich in eine ganz unvermittelte Resignation über und schliesst mit einer glücklichen Weissagung, jedenfalls um die Wirkung des Entsetzlichen etwas zu mildern. Eine Reinigung der tragischen Leidenschaften ist damit aber nicht erzielt und auch der Chor hat sich mit der Katharsis nichts zu schaffen gemacht.

D. Das rein ästhetische Urteil über die einzelnen Chorlieder wird wohl bei weitem das günstigste sein; jedenfalls ist aber dabei hervorzuheben, dass der Gedankengang nicht immer gleichen Schritt hält mit der formalen Vollendung und dem dichterischen Ausdrucke.

Interessant ist übrigens bezüglich unserer Chorlieder eine Stelle aus Tivier,[1]) welche ein Beweis ist für die geringe Gewissenhaftigkeit, welche man nicht selten der modernen ästhetisierenden literarhistorischen Betrachtungsweise der Franzosen zum Vorwurf machen kann. Tivier sagt nämlich in seinem elegant geschriebenen Werke, die Chorlieder unseres Stückes schliessen die Akte durch einen dem Charakter der Scenen, welche jene (d. h. die Akte) ausmachen, glücklich angepassten Gesang. Davon, dass Chorlieder auch innerhalb der Akte stehen (so gleich drei im II. Akte, ein weiteres im IV. Akte) spricht er gar nicht. Das Wichtigste aber ist, dass er den Grundgedanken der Chorlieder (also doch wohl derjenigen, welche die Akte

[1]) l. c. chap. XVII, p. 533.

schliessen) folgendermassen angibt: *Hymne du repentir — la Patrie — Le Chant de l'Exile — les Regrets — Malédiction sur Babylone.* Aus der Anzahl dieser Titel muss man schliessen, dass jeder der fünf Akte mit einem Chorliede endigt, was gar nicht der Fall ist. Denn im V. Akte ist der Chor nur noch am Dialoge beteiligt; sodann erhebt sich die schwierige Frage, für welche der 7 vorhandenen Chorgesänge diese 5 Überschriften bestimmt sind; hält man sich zunächst an die Schlusschöre, so scheint bei einem Vergleiche mit der oben angeführten Inhaltsangabe des ersten Chorliedes die Überschrift *Hymne du Repentir* nicht am Platze zu sein: denn eine Frage, wie die: „Warum zürnt Gott wegen der Sünde?" scheint doch keineswegs aus dem Gefühle der Reue hervorgewachsen zu sein. Immerhin dürfte sie zu diesem sorgfältig durchgearbeiteten und wenigstens in der Befürchtung einer zweiten Sintflut eine gewisse Reue zum Ausdrucke bringenden Liede eher passen, als zu dem folgenden Gesange des II. Aktes, welcher davon handelt, dass Ägypten je und je dem Volke Israel Unheil gebracht habe.

Möglich wäre aber auch diese Überschrift bei dem dritten Chorgesange (v. 477—508), der allerdings in ziemlich verschwommener Form den Gedanken, dass Gottes Zorn über Zion hereingebrochen sei wegen seiner Abtrünnigkeit und Götzendienerei, zum Ausdruck bringt, wobei das Gefühl der Reue über diese Sünde in nicht allzuweiter Entfernung liegen dürfte.

Die Überschrift *la Patrie* ist von Tivier jedenfalls dem Schlusschore des II. Aktes zugedacht worden; mit seinem pathetischen Abschiede von der Heimat, dem melancholischen Blicke in die Zukunft und dem reumütigen Entschlusse, Busse zu thun und um Gnade zu flehen, dürfte dieses Lied wohl am glücklichsten von allen Chorgesängen der ganzen Tragödie gelungen sein, wenn ihm auch ein einheitlicher Gedanke wie *la Patrie* nicht zu Grunde gelegt ist, sondern höchstens der ersten Hälfte desselben zukommt.

Nicht gerade sehr glücklich ist ferner der Titel *Chant de l'Exile*, welchen Tivier dem folgenden Chorliede zuteilt. Denn wenn auch die leitenden Ideen keineswegs so scharf hervortreten, wie die obige[1]) Disposition angibt, so ist doch der

[1]) p. 121.

Hauptgedanke eher der, dass die Freude, welcher Amital Ausdruck verleihen möchte, in der Lage, wo die Trennung von Zion bevorsteht, keineswegs berechtigt ist.

Am besten noch dürfte *Regrets* den Inhalt des Chorliedes 1505—1564 angeben, obschon, wie bereits oben [1]) angedeutet wurde, die Sehnsucht nach all den Freuden vergangener Tage wohl mit dem Ernste der herrschenden Lage nicht recht vereinbar sein dürfte.

Entschieden verfehlt erscheint dagegen die Bezeichnung *Malédiction sur Babylone* als leitende Idee des letzten Chorliedes, wo nur in der letzten (18.) Strophe davon die Rede ist, dass Gottes Rache über Babylon hereinbrechen werde, das sich in seinem Siege überhebe: alle anderen vorausgehenden Strophen handeln ganz allgemein von dem richtigen Verhalten gegenüber dem Wechsel des Geschickes. Interessant dürfte dieses Chorlied besonders deswegen sein, weil es eine Modifizierung in der Auffassung des Schicksals entsprechend dem Geiste des alttestamentlichen Stoffes darstellt. Hiess es nämlich früher, dass der Wechsel von Glück und Unglück lediglich um seiner selbst willen eintrete, so sieht unser Chorlied darin gerade die göttliche Fügung; denn wenn der Mensch im Glücke sei, so überhebe er sich, dafür werde er dann gezüchtigt; wenn er aber seinen Fehler einsehe und bereue, so werde er wieder erhoben.

E. Metrisches.

	St.	Z.	R.	S.
I. (91—180)	15	6 (90)	aabccb	7
II. (287—366)	10	8 (80)	babadcdc	8
(477—508)	4	8 (32)	aaabcccb	ac10, b4
(525—528) (533—536)	2	4 (8)	aabb	a8, b6
(815—886)	18	4 (72)	bbaa	7
III. (1213—1276)	16	4 (64)	abab	a8, b4
IV. (1505—1564)	15	4 (60)	abab	7
(1765—1836)	18	4 (72)	baba	b10, a6

Sa. 478 Zeilen, welche nicht dem Versmasse des Dialogs angehören.

---

[1]) S. o. p. 124.

Rückblick.

Werfen wir nun einen Blick auf die eben betrachteten Tragödien des 16. Jahrhunderts, so zeigt sich uns, dass Jodelle, Grevin und Garnier gleich von dem ersten Grundsatze des Aristoteles — dass der Chor *einer* der Schauspieler sein solle [1]) — abgewichen sind.

Grevin hat allerdings den inhaltlich ziemlich einheitlichen Chor nur zum Zwecke des Vortrages mehreren einzelnen Personen in den Mund gelegt. Jodelle und Garnier dagegen haben auch einen prinzipiell geschiedenen Chor zur Verwendung gebracht. Das aber verstösst nicht nur gegen die Vorschriften des Aristoteles, sondern auch gegen die Gepflogenheiten der griechischen Tragiker. Denn ein doppelter Chor ist in der Tragödie der Griechen überhaupt nur in zwei Fällen gebraucht worden: in Aristophanes' *Lysistrate* und in Sophokles' *Aias;* in dem letzteren Falle übrigens ist der Chor nur vorübergehend getrennt. [2])

Die Keime dieser Unsitte mögen den Dichtern des 16. Jahrhunderts aus Seneca zugeführt worden sein, welcher allein zwei derartige Beispiele bietet. [3])

Immerhin haben sie zur Regel gemacht, was auch dort nur Ausnahme war.

Am nächsten lag natürlich die Forderung, dass der Chor ein „Teil des Ganzen“ sein solle. In dieser Hinsicht werden die Tragiker des 16. Jahrhunderts noch am besten ihrer Aufgabe gerecht. Indes finden wir auch hier einzelne Verstösse durch Einschaltung von Zwischenliedern, die recht wohl infolge ihres Inhalts auch anderwärts stehen könnten.

Andererseits stehen manche Chorlieder mit der ja stets ausserordentlich dürftigen Handlung nur in lockerer Verbindung, indem sie weniger auf die eben dargestellten Ereignisse, als auf die sie veranlassenden Umstände, auf die Vorgeschichte, Bezug nehmen.

---

1) S. o. p. 4 u. 48.

2) Cf. Öhmichen, *Bühnenwesen* etc. § 75, 3.

3) Cf. Ribbeck, *Geschichte d. röm. Dichtung,* III. Teil, 2. Kap.

Die dramaturgische Aufgabe dagegen hat der Chor nirgends erfüllt, da den Dramatikern des 16. Jahrhunderts nicht nur der Begriff der Handlung, sondern noch viel mehr das eigentliche Ziel der Tragödie — die Katharsis von Furcht und Mitleid — fremd war. Weder die Tragödie im allgemeinen also, noch auch die Chorlieder im besonderen sind der Lösung dieser Frage jemals nahe getreten. Gerade damit aber ist der Hauptzweck der Chorlieder verfehlt. In diesem Punkte scheint auch Tivier ganz richtig zu urteilen, wenn er[1]) sagt, dass das 16. Jahrhundert mit dem Chore der griechischen Tragödie ein Element entnommen habe, dessen Bedeutung es nicht verstand und aus dem es nur einen sehr mässigen Nutzen zog.

Der Wert der Chorlieder liegt, soweit überhaupt ein solcher vorhanden ist, in der rein lyrischen Bedeutung derselben, und hier kommt Sainte-Beuve[2]) zu seinem Rechte; einmal, wie dieser selbst hervorgehoben hat, weil Sentenzen und Reflexionen leichter wiederzugeben sind, als ein logisch aufgebauter Dialog; sodann aber, weil der Ausdruck von Gefühlen, und hier besonders elegischen, mehr auf dem Gebiete der Lyrik als der Dramatik liegt, und jene Dichtungsart im 16. Jahrhundert vor allen anderen die würdigste Pflege fand.

Bezüglich der Form der Äusserungen des Chores muss nun noch betont werden, dass er sich nicht nur auf seine Gesänge beschränkte, sondern sich auch am Dialoge beteiligte, sowie dass nicht nur gerade zwischen den Akten, sondern auch innerhalb der einzelnen nicht selten Chorlieder gesungen wurden.

In dieser Hinsicht ist interessant, was Garnier in der Vorrede zu seiner Tragödie *Bradamante* sagt:[3]) „Und was das betrifft, dass es (hier) keine Chorlieder gibt, wie in den vorausgehenden Tragödien zur *Unterscheidung der Akte*, so sei derjenige, welcher die *Bradamante* aufführen lassen will, darauf aufmerksam gemacht, *Zwischenlieder* zu gebrauchen, und sie

---

[1]) l. c. Chap. XVI. p. 494.

[2]) S. o. p. 1.

[3]) Werke, IV, 5 ff.

zwischen die Akte einzuschalten, um dieselben nicht zu vermengen und *das* nicht in gedanklichen Zusammenhang zu bringen, was eine gewisse Zwischenzeit erfordert".

Wenn Garnier hier die Chorlieder selbst als Grenze der Akte bezeichnet, so stellt er sich damit in Widerspruch zu seinem eigenen Verfahren: denn mehr als einmal hat er auch innerhalb der Akte Chorlieder verwendet.

Indes liegt hier wahrscheinlich nur eine stilistische Inkorrektheit vor, indem der Dichter wohl weiter nichts sagen wollte als: Derjenige, welcher als Grenze der Akte Chorlieder anwenden wolle, möge Zwischenlieder einschalten. Auch *er* hat ja Chorlieder zwischen den einzelnen Akten gebraucht, aber auch anderwärts, also nicht bloss, wo 2 Akte von einander zu trennen waren: in der *Bradamante* nun thut er dies überhaupt nicht mehr.

Damit hat also der bedeutendste Tragiker des 16. Jahrhunderts dem Chore das Todesurteil gesprochen.

Übrigens lässt er die Zwischenlieder zu, welche Aristoteles ausdrücklich verbietet,[1]) und stellt sich auf den Standpunkt des von dem Stagiriten so lebhaft gerügten Agathon.

Wenn nun Garnier auf Grund seiner Erfahrung einsah, dass die Chorpoesie dem modernen Geiste nicht mehr zusage, so war doch dieselbe damit noch nicht allgemein abgethan; sie zeitigte vielmehr noch ihre merkwürdigsten Blüten und Tivier[2]) nennt uns noch einen Dichter des 17. Jahrhunderts, Claude Billiard, welcher nach jedem Akte seines *Henri IV* (1610) einen anderen Chor einführte.

Immerhin waren das die letzten Auswüchse, und zu Corneilles Zeiten war die Chorpoesie völlig erstorben.

Später — und zwar ohne jeden Zusammenhang mit den Versuchen des 16. Jahrhunderts — erhob sich noch einmal ein französicher Dichter, dem unter den Modernen überhaupt wohl die Siegespalme der Chorpoesie zuerkannt werden muss, Racine, welcher in der *Athalie* und der *Esther* nicht nur echte

---

[1]) S. o. p. 4.

[2]) l. c. Chap. XIX. p. 565.

Perlen lyrischer Dichtung schuf, sondern auch in jeder Hinsicht die Stellung des Chores in dem Organismus der Tragödie erfasste.[1])

Auch in anderen Literaturen hat der Chor, aber immer nur vorübergehend und nur von Zeit zu Zeit Aufnahme gefunden, so z. B. in der englischen (Milton: *Samson Agonistes*; Ben Jonson: *Catilina*) und in der deutschen (Schiller: *Braut von Messina*).

---

[1]) Cf. die Arbeit von Houben: Der Chor in den Tragödien des Racine. Düsseldorf. 1894. 4°, der aber die dramaturgische Stellung des Chores ganz ausser acht lässt. Schon der Titel dieser Arbeit zeugt von ihrer Ungründlichkeit: *Welcher* Racine ist gemeint, Vater oder Sohn? Und haben *alle* Tragödien „des" Racine Chöre? — Klassisch ist ferner die Übersetzung der berühmten Stelle des Horaz (a. a. O. p. 12), wo es z. B. heisst: „Der Chor „durchführe" die Stelle „Einer Person", „so dass" nicht etc." Sehr rudimentär klingen auch seine Belehrungen über männliche und weibliche Reime (a. a. O. p. 25), und von den musikalischen Kompositionen zu den Chorliedern der *Athalie* ist ihm einzig die von Mendelssohn-Bartholdy bekannt, während Pougin (*Racine et les Chœurs d'Athalie*. p. 201—210) noch 7 weitere Komponisten ausser Mendelssohn aufführt, nämlich: Servaas de Korn ink (1697), P. Schulz (1785), Gossec (1786), Boïeldieu (1803—1811), Félix Clément (1858), J. Arnoud (?), Jules Cohen (1859). Mendelssohns Komposition fällt in das Jahr 1845, wurde aber in Frankreich erst viel später bekannt. Pougin (1888): *«Nous la connaissons depuis plus de vingt ans.»*

zwischen die Akte einzuschalten, um dieselben nicht zu vermengen und *das* nicht in gedanklichen Zusammenhang zu bringen, was eine gewisse Zwischenzeit erfordert".

Wenn Garnier hier die Chorlieder selbst als Grenze der Akte bezeichnet, so stellt er sich damit in Widerspruch zu seinem eigenen Verfahren; denn mehr als einmal hat er auch innerhalb der Akte Chorlieder verwendet.

Indes liegt hier wahrscheinlich nur eine stilistische Inkorrektheit vor, indem der Dichter wohl weiter nichts sagen wollte als: Derjenige, welcher als Grenze der Akte Chorlieder anwenden wolle, möge Zwischenlieder einschalten. Auch *er* hat ja Chorlieder zwischen den einzelnen Akten gebraucht, aber auch anderwärts, also nicht bloss, wo 2 Akte von einander zu trennen waren: in der *Bradamante* nun thut er dies überhaupt nicht mehr.

Damit hat also der bedeutendste Tragiker des 16. Jahrhunderts dem Chore das Todesurteil gesprochen.

Übrigens lässt er die Zwischenlieder zu, welche Aristoteles ausdrücklich verbietet, [1]) und stellt sich auf den Standpunkt des von dem Stagiriten so lebhaft gerügten Agathon.

Wenn nun Garnier auf Grund seiner Erfahrung einsah, dass die Chorpoesie dem modernen Geiste nicht mehr zusage, so war doch dieselbe damit noch nicht allgemein abgethan; sie zeitigte vielmehr noch ihre merkwürdigsten Blüten und Tivier [2]) nennt uns noch einen Dichter des 17. Jahrhunderts, Claude Billiard, welcher nach jedem Akte seines *Henri IV* (1610) einen anderen Chor einführte.

Immerhin waren das die letzten Auswüchse, und zu Corneilles Zeiten war die Chorpoesie völlig erstorben.

Später — und zwar ohne jeden Zusammenhang mit den Versuchen des 16. Jahrhunderts — erhob sich noch einmal ein französicher Dichter, dem unter den Modernen überhaupt wohl die Siegespalme der Chorpoesie zuerkannt werden muss, Racine, welcher in der *Athalie* und der *Esther* nicht nur echte

---

[1]) S. o. p. 4.

[2]) l. c. Chap. XIX. p. 565.

Perlen lyrischer Dichtung schuf, sondern auch in jeder Hinsicht die Stellung des Chores in dem Organismus der Tragödie erfasste.[1])

Auch in anderen Literaturen hat der Chor, aber immer nur vorübergehend und nur von Zeit zu Zeit Aufnahme gefunden, so z. B. in der englischen (Milton: *Samson Agonistes;* Ben Jonson: *Catilina*) und in der deutschen (Schiller: *Braut von Messina*).

---

[1]) Cf. die Arbeit von Houben: Der Chor in den Tragödien des Racine. Düsseldorf. 1894. 4°, der aber die dramaturgische Stellung des Chores ganz ausser acht lässt. Schon der Titel dieser Arbeit zeugt von ihrer Ungründlichkeit: *Welcher* Racine ist gemeint, Vater oder Sohn? Und haben *alle* Tragödien „des" Racine Chöre? — Klassisch ist ferner die Übersetzung der berühmten Stelle des Horaz (a. a. O. p. 12), wo es z. B. heisst: „Der Chor „durchführe" die Stelle „Einer Person", „so dass" nicht etc." Sehr rudimentär klingen auch seine Belehrungen über männliche und weibliche Reime (a. a. O. p. 25), und von den musikalischen Kompositionen zu den Chorliedern der *Athalie* ist ihm einzig die von Mendelssohn-Bartholdy bekannt, während Pougin (*Racine et les Chœurs d'Athalie*. p. 201—210) noch 7 weitere Komponisten ausser Mendelssohn aufführt, nämlich: Servaas de Kornink (1697), P. Schulz (1785), Gossec (1786), Boïeldieu (1803—1811), Félix Clément (1858), J. Arnoud (?), Jules Cohen (1859). Mendelssohns Komposition fällt in das Jahr 1845, wurde aber in Frankreich erst viel später bekannt. Pougin (1888): *«Nous la connaissons depuis plus de vingt ans.»*

Anhang.

Nr. I. Aristoteles' *Poetik*. 1456a cap. 18 g. E.

καὶ τὸν χορὸν δὲ ἕνα δεῖ ὑπολαβεῖν τῶν ὑποκριτῶν καὶ μόριον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὥσπερ Εὐριπίδῃ, ἀλλ᾽ ὥσπερ Σοφοκλεῖ. τοῖς δὲ λοιποῖς τὰ ᾀδόμενα ⟨οὐδὲν⟩ μᾶλλον τοῦ μύθου ἢ ἄλλης τραγῳδίας ἐστίν· διὸ ἐμβόλιμα ᾄδουσιν πρώτου ἄρξαντος Ἀγάθωνος τοῦ τοιούτου. καίτοι τί διαφέρει ἢ ἐμβόλιμα ᾄδειν ἢ εἰ ῥῆσιν ἐξ ἄλλου εἰς ἄλλο ἁρμόττοι ἢ ἐπεισόδιον ὅλον;

Nr. II. Horatii Opera. II. 326 ff. (Ars poetica), v. 193—201.

Actoris partis chorus officiumque uirile
defendat, neu quid medios intercinat actus
quod non proposito conducat et haereat apte.
ille bonis faueatque et consilietur amice.
et regat iratos, et amet pacare timentis;
ille dapes laudet mensæ breuis, ille salubrem
iustitiam legesque et apertis otia portis;
ille tegat commissa, deosque precetur et oret
ut redeat miseris, abeat Fortuna superbis.

Nr. III. Paccius, *Aristotelis Poetica* p. 42:

Chori *summam penes* unum duntaxat ex histrionibus esse oportet, totiúsq; partem esse: *uti autẽ concertationibus*, non sicut apud Euripidem, sed sicut apud Sophoclem. reliquis uero cõcessa potius ea sint, quæ ad susceptam pertinent fabulam, quàm quæ ad aliam Tragœdiã: quapropter intercalare

conciñt. Huiusmodi sanè rei initium primum ab Agathone sumptum. Atqui quid'nã differt inter canere intercalare locutionem'ue illam, quæ aliud ex alio nectit, integrum'q; Episodium?

Nr. IV. Robortellus, *Explicationes* p. 191 ff.:

„*καὶ τὸν χορὸν δὲ ἕνα δεῖ ὑπολαβεῖν τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μόριον εἶναι τοῦ ὅλου, καὶ συναγωνίζεσθαι, μὴ ὥσπερ παρ' εὐριπίδη, ἀλλ' ὥσπερ παρὰ σοφοκλεῖ* (sic!).“

Chorus tragicus ex multis cõstat, ut ante declarauimus: ambigere igitur aliquis potuisset: omnesne an unus tantum in Choro loquatur. Respondet Aristoteles uni tantum partes Chori esse mandandas . . .

Alterum quoque est præceptum in contextu, quod pertinet ad Chori artificium, huiusmodi. Oportet Chorum particulam esse totius, sic enim ait Aristoteles. *δεῖ μόριον εἶναι τοῦ ὅλου.* Debet uerò locus hic ita intelligi. Si Chorus fuerit particula totius, erit quiddam coniunctum cum toto. Totum appello Drama, seu tragœdiam, et fabulam. in Dramate collocutio fit inter personas: collocutio autem ex mutuis sermonibus, et responsionibus deducitur. Quotiescunq; igitur de eadem re colloquetur cum alijs Chorus, erit particula totius: quotiescunq; uerò proferet aliquid quod non sit coniunctum cum sermone mutuo aliarum personarum de eadem re. non erit Chorus particula Dramatis, sed quiddam segregatum à fabula. Oportet igitur poetas facere loquentem Chorum de ijsdem rebus, de quibus colloquuntur reliquæ personæ in fabula.

Tertium propterea consequitur præceptum, quo artificium Chori conficiendi monstratur ab Aristotele. Oportet Chorum ita induci loquentem in fabulis, *ut opituletur laborantibus, consilium det, operam polliceatur suam, soletur lugentes, faueat bonis, malos insectetur, ac reprehendat.* Omnia hæc Chori officia latissimè persequitur Horatius in Epistola ad Pisones. cum ait. „Authoris partes Chorus. Et quæ sequuntur. de hac enim re superius [1]) locuti etiam fuimus, et in nostrarum

[1]) l. c. p. 107. wo es u. A. heisst: neq; enim in tragœdijs unquàm ex pueris constituuntur chori, quia propter ætatis imbecillitatem et nondum firmam rationem in rebus aut agendis. aut cognoscendis, non possunt *συναγωνίζεσθαι*, quod proprium est munus Chori ut postea dicemus. . . .

Annotationum lib. primo satis copiose, allatis ex Sophocle exemplis, declarauimus: cum antè nos omnes perperã illum locum fuissent interpretati. Vno uerbo omnia complectitur Aristoteles. *συναγωνίζεσθαι*, quod habet hanc uim, ut quispiam in eadẽ re laboret, idem procuret, efficereq; studeat: et suam operam ad alios iuuandos conferat. . . .

Consequitur quartum præceptum, quod dat Aristoteles, de artificio Chori. Potuisset enim aliquis quærere. Si uni tantum personæ Chori sermo mandandus est, quid reliquæ (Chorus enim quindecim continet) agent in Theatro? Respondet igitur Aristoteles, oportere ipsas, non quidem ociosas esse, ac mutas in scena, turpe enim id esset, aut parum decorum, sed aliquid proferre, quod ad actionem, fabulam'q; spectet. Videtur olim fuisse consuetudo in Choris tùm tragicis, tùm Comicis, ut multa loquerẽtur præter rem, aut Poëtæ sui expurgandi gratia, aut obtrectandi causa. Hunc igitur morem reprehendit Aristoteles: non enim decet chorum loqui quidpiam, quod non sit cum fabula coniunctum. . . . Ea, quæ præter rem sunt, uolens significare Aristot. appellat *ἄλλης τραγῳδίας*, id est alterius tragœdiæ, quasi ea, quæ non ad fabulam, quæ in manibus est, sed ad aliam spectant. Hoc uitium pulcherrimè uitarunt Sophocles, et Euripides, quatenus in ijs, quæ extant, perspici potest. Agathon quoq;: nam hunc primum authorem fuisse refert in contextu Aristoteles, à quo fluxit consuetudo, ut Chorus caueret in Theatro *τὰ ἐμβόλιμα*, id est, inserta, et coniuncta quædã cum tota actione. . . . *ἢ ἐπεισόδιον ὅλον*, cum ait Aristoteles, sumit pro eo quod est extra fabulam, et ad actionem non spectat, sed est aliunde intrusum. . . . Hoc igitur diligenter est aduertendum, ne quis fortè aliter intelligendum putaret locum hunc: nam et *Paccius in eo uertendo multis modis lapsus est:* quò enim spectat illa interrogatio? aut quid sibi uult hoc loco illud INTERCALARE: nam alio modo *ἐμβόλιμον* protulit Aristoteles: non igitur dictionis uim percepit, neq; expressit Paccius. Debent uerò omnia ita uerti. *Reliquis uerò personis*, qui (sic!) in Choro sunt, ea una excepta, quæ loquens inducitur: attribuuntur potius ea, quæ ad fabulæ actionem pertinent: *canunt enim quædam, quæ fabulæ sunt inserta, et cum tota actione coniuncta*, quod

primum excogitauit Agathon. Et sanè quidpiam differre uidetur, si quis coniuncta cum actione canentem faciat Chorum: aut proferentem narrationem aliquam prolixam, quæ diuersas habeat, ac discrepantes partes, tota'q; sit Episodica.

Nr. V. Madius et Lombardus: *In Aristotelis Librum de Poetica communes explicationes.* Particula XCVI.

(Nach dem griechischen Text [wieder mit παρ'—παρὰ] und der Übersetzung des Paccius folgen in grossem Drucke die *Explanatio.* und hernach in kleinem Drucke die *Annotationes.*)

Explanatio.

Nunc circa chorũ, quid eis (scil. poetis) agendum sit, docet. et cùm chorus interdum loquatur, interdum uerò canat, *chorum uicem unius histrionis subire iubet.* id'q; magis declarans inquit: Totivsqve partem esse: vti avtem concertationibvs hoc est *socium* cum aliis histrionibus *fieri, in eadem'que re laborare*: hoc est nihil dicere, uel canere, quod ad fabulam spectans nõ sit. Non sicvt apvd Evripidem, sed sicvt apvd Sophoclem, Evripides enim, non multa, Sophocles uerò multa loquentem introducit.

Nr. VI. Victorius, Commentarii.

(Zuerst griechischer Text mit παρ'—παρὰ, sodann folgende Übersetzung und Erklärung.)

Et chorum autem vnum oportet existimare histrionum, et partem esse totius, et vnà contendere: non quemadmodum apud Euripidem, sed quemadmodum apud Sophoclem. Reliquis autem, quæ dantur plus fabula vel alia tragœdia sunt. Quare embolima canunt, cum Agathon primus principium dederit huiuscemodi rei. Atqui quid differt vel embolima canere, vel disputationem ex alio in aliud accõmodare, vel episodium totum. (sic) . . .

Primum tradit ipsos (scil. poetas) huius animi esse debere, quod ad partes chori facit, quum ad scribendum accedunt, vel potius ad res illas texendas, ac deni'q; sentire de choro, vt de vno aliquo histrione, putare'q; ipsum idem munus habere, id est studere, vt fabula ad exitum perducatur, adiuuare'q; opus illud, quod manifestius histriones faciunt, quamuis chorus grex quidam sit: histriones autem singulæ personæ. Quod

adiungit, vim habet declarationis. . . . non quemadmodum apud Euripidem, sed quemadmodum apud Sophoclem. Quod valet, cum iam affirmasset imitari illum debere histriones: *adiuuare'q: studio suo fabulam*, ita se in illo munere gerere ipsum debere, vt se gerit Sophoclis chorus, non vt Euripidis. Vnde (nisi fallor) elicitur chorum etiam Euripidis *συναγωνίζεσθαι*, id est vna cum histrionibus, quos ἀγωνιστὰς uocant a certatione, qua vtuntur: studentq; in peragenda fabula, operam dare vt illa *ad finem perducatur*. . . . *Διδόμενα* quod inquit, intellexit, vt opinor, quattuor illos cantus chori, qui actus tragœdiarum distinguunt: *μέλη* enim accipere debemus. *διδόμενα* verò quia magistratus eos dabat: publicis nanq; sumptibus cantorum greges instruebantur . . . Quod verò Aristoteles addidit, cum, Plus quàm fabula sunt, dixisset, Vel alia tragœdia, est (vt opinor) declaratio antecedentis vocis: ostenditq; quomodo fabulam hic accipere debeamus: fabula enim propriè est coagmentatio ipsa rerum, que tunc aguntur, sine episodiis: tragœdia autem aucta his partibus extrinsecis: neque enim puto aliam diuersam ab illa ipsa tragœdiam ipsum intellegere.

Nr. VII. Casteluetro, Poetica d'Aristotele. p. 222 b ff.: *(Et percio,) il choro dee quando vi s'introduce come parlante* σ υ ν α γ ω ν ί ζ ε σ θ α ι *cio è rappresentare la parte sua si come gli altri rappresentatori le loro. Ma perche il choro s'introduce à parlare simplicemente appo Euripide, et a dire quello, che ogni altra persona potrebbe senza hauere altra parte nell' attione, dire, et s'introduce a parlare non simplicemente appo Sophocle, et a dire non quello, che potrebbe dire ogni altra persona, ma quello, che a lui si conuiene come mescoluto nell'attione secondo che si vede chiaramente nel choro parlante nell'Edipo il tiranno di Sophocle Aristotele biasima il parlare simplicemente del choro, et loda il parlare non simplicemente, et la ragione perche biasima quello, et lodi questo è manifesta douendo il choro o cantare, il che è suo proprio et principale ufficio, o parlare secondo lo'nteresse, che ha nell'attione*. . . . Sono comme habbiamo detto due materie del canto del choro l'vna lodeuole, che è confaceuole con la fauola, o con tragedia, et si puo domandare propria di quella

tragedia. L'altra è sconueneuole alla fauola o alla tragedia, et si puo domandare strana, et qui di questa seconda parlando Aristotele, et riprouandola come biasimeuole dice *τοῖς δὲ λοιποῖς διδόμενα.* Le cose concedute per licentia folle, et non informata di ragione (percioche cosi significa la uoce *διδόμενα*) agli altri chori ciò è a chori cantanti, et non parlanti sono piu tosto d'vn' altra fauola, o d'vn' altra tragedia. . . *Δι ὃ ἐμβόλιμα ᾄδουσι.* Laonde i chori, o i poeti per mezzo de chori cantano non cose proprie ne continuanti la materia ma diuerse, et poste quiui si come sono quelle che si possono porre et leuare essendo stato Agathone il primo, che facesse simile cosa. Il quale è poi stato seguitato dagli altri, quasi dica Aristotele questa vsanza non è da commendare si per altro, si *perche non è molto antica, non hauendo origine piu alta, che la nostra eta.*

Nr. VIII. Piccolomini, *Annotationi.*

La particella nonagesima sesta. . . . *Appresso di molti altri, tutto quello, che si concede al choro, non più pare, che sia della stessa fauola, che d'altra tragedia.*

Annotationi
nella Particella Nonagesimasesta.

CHe il choro in due modi seruisse nelle tragedie, cioè, ò in voce d'vn histrione, parlando vn del choro in luogo di tutti; ò cantando tutti in sieme; già di sopra in altro luogo hauiamo piena mēte detto. questo hà ben da osseruar' il poeta, come dice Aristotele in questo luogo, che, ò nell' vno vffitio, ò nell' altro, che s'affatighi il choro, hà egli da dire, et da cantare cose, che aliene non siano dalla fauola. . . . non hà da discostarsi nel soggetto di quello, ch'ei canta, dal rispetto, et dal *proposito* della fauola, *ò consigliando, ò esortando, ò consolando, ò innanimando, ò l'afflittion solleuando, et l'honesto sempre abbracciando, ò altra cosa facendo, che le persone primarie dell' attion riguardi.*

Nr. IX. Benius, Commentarii.

Caput XIII, particula XCVI: Subdit (scil. Aristoteles) è vestigio, oportere *συναγωνίζεσθαι*, simul inquam cum cæteris histrionibus eniti atque certare. si enim

vnus ex histrionibus habendus est, necesse profecto est vt aliarum personarum instar *promoueat fabulam, et in ea peragenda consors sit cæterorum*, ita vt *simul vrgeant opus*. et idcirco admonet interdum, dubitat, admiratur, consolatur, hortatur, luget, denique, si rectè et ex arte sit constitutus, virile officium tuetur, vt ait Horatius: quod est seruit honestati ac bonis moribus, nec a virtute discedit. . . .

Ego sanè existimo in veterum drama fuisse inuecta non pauca, quæ non tam verisimili aut decoro aut etiam spectatorum utilitati seruirent, seu cum ratione consentirent, quàm intemperanti vulgo acciderent periucunda. certè et in re seria saltarent, gesticulationéque varia incedèrent, vario etiam cantu vocem intenderent, voluptati oculorum magis atque aurium, quàm rectæ institutioni ac virtuti accommodatum est.

Nr. X. Pigna, *I Romanzi*.

Libro Primo, p. 19.

E parlo hora del choro ch'unitamente canta, et non di quello che tutta la somma dà ad vn principale: il qual debbà essere come vna Dramatica persona.

Libro Secondo, p. 96.

. . . Questo choro non parla alla sprouedutta. ma dice cose gia maturamente pensate: et è perciò molto graue. et se con la reale maestà si comporta, non è da credere che l'humiltà della plebe il richieda.

Nr. XI. Minturnus, *De Poeta Libri Sex*.

Liber III, p. 246: *Chori ingressus*. — . . . Quæ uerò in illo requiruntur tria sunt, ut moueatur, ut consistat, ut lugeat. Mouetur enim chorus cùm totus adit.

Statariũ choricum. — Quo sanè aditu prima eius oratio continetur, consistit autem ubi totus, quæ in fabula est, attingere cantu incipit calamitatem. . . .

Luctus. — Luget porrò ac miseratur, cùm reliqua omnis actio in luctu uersatur. Nam luctus illi cum ijs, qui sunt in scena, communis est. . . .

Actum cum actoribus, ut ostensum est, colloquatur, tum uerò, ubi qui agunt, abscesserint, spectantes intuens dicat. Et uerò canat, quoties fuerint singulæ partes, qui actus

dicũtur, quinta excepta, absolutæ. Nam fit interdum, ut chorus diuidatur, eius'q; dimidiũ actores, cùm intro se receperint, sequatur, dimidium pro scena maneat, ut in Hecuba. . . . Nõnunq̃ altera pars cũ altera colloqitur, ut ĩ Hippolyto. . . .

Concertat enim ut adiutor chorus, atque agit tanquàm aliquis actorum. Qua quidem in concertatione Sophocles magis quàm Euripides laudatur, ac suam in tota actione partẽ habet. Ita quasi authoris personam suscipiat, cuius est probare quod est laudandum, reprehendere, quod uituperare oportet, increpare, monere, hortari, eius parteis tuebitur, et quod munus uirũ decet, obibit, etiam si, ut plerumque fit, *ex mulieribus* constet chorus. . . .

Quod genus canèdi choro conueniat. — Cum autem canendi genera permulta sint, illud quidem à choro Tragico, alienum est, quod cantus minimum, imitationis plurimum habet. Actoribus enim id magis congrueret.

Nr. XII. Minturno, *L'Arte Poetica.*

Libro secondo, p. 99 f.: *Officio del Choro.* — L'ufficio di lui è di uenire in aiuto e fauore di colui, à cui più fà mestieri; e di commendare quel ch'è da laudare; e di riprendere ciô, che è da biasimare: e ammonire altrui, e di confortare al giusto, et all' honesto: e de piagner' hor la propria, hor l'altrui, hor la publica infelicità. Fatto adunque il Prologo entra il Choro. Taluolta entrando egli stesso fà il Prologo: il che rade uolte s'è fatto. — *Tre cose richieste nel Choro.* — Tre cose in lui sono richieste. la prima è. che si muoua: l'altra, che si fermi, e stia: la terza, che si lamenti. — *1 Entrata.* — . . . Muouesi egli, quando entra tutto. — *2 Fermezza toccando l'infelicità.* — Dopo l'entrata seguita lo Stare. Dicesi Stare il choro, quando tutto insieme cantando comincia à toccare la propria, ò l'altrui, ò la publica infelicità. . . . Poiche s'è fermato il choro, si lamenta, e duole, quando già tutta la Tragica facenda è posta in doglia e pianto. Percioche il piagnere à lui è commune con tutti gli altri, che in Teatro si rappresentano.

Nr. XIII. Scaliger, *Poetices Libri Septem.*

Liber I. Caput IX.

Chorus est pars inter actum et actum. In fine tamen Fabularum etiam Choros videmus. Quare tutior erit definitio quæ dicat: post actũ, introducta cum concentu. . . .

Liber III. Caput XCVII.

. . . Neque id negligendum, vt Chori materia semper *ducatur ex idea argumenti* vel totius fabulæ vel præsentis fortunæ, loci, personæ, et eiusmodi. id quod optimè ab Euripide seruatum, à Sophocle neglectum est. . . .

Erat autem multiplex officium Chori. Interdum consolatur: aliquando luget simul: reprehendit, præsagit, admiratur, iudicat, admonet, discit ut doceat, eligit, sperat, dubitat. Denique Chori omnino est *ἠθοποιία* et *πάθος*.

Nr. XIV. Viperanus, *De Poetica libri tres.*

Liber II. cap. X.

Choricum est pars ea in qua chorus cantat certis quibusdam locis et interuallis interpositus, è sacrificiis in fabulas translatus. . . . Ac totus interdũ canit, mouetur, gestit, et salit ad tibias admixta et versuum et tractuum varietate: interdum chori partes pari habitu sibi aduersæ inter se colloquuntur. . . . Atque etiam interdum chorus vnius personæ vicem subit; ac tũc vnus ex choro cùm actoribus loquitur; sicut ipsos actores videmus interdum et loqui cum choro, et inter se his versiculis vti quibus chorus vti solet. . . . Quod sit autem chori officium vnus Horatius pulcherrimè describit.

Nr. XV. Peletier, *L'Art Poëtique. Second Livre de l'Art Poëtique. — De la Comedie et de la Tragedie.* p. 72.

Le Core an la Tragedie (nous disons Keur aus Eglises) ét une multitude de g'ans, soet hommes ou fammes, parlans tous ansamble. Il doèt tousjours étre du parti de l'Auteur: c'ét a dire, qu'il doèt donner a connoetre le sans e le

jugemant du Poëte: parler santancieusemant, creindre les Dieus, reprandre les vices, menacer les mechans, amonnéter a la vertu: E le tout doèt fere succintemant et resolumant.

Nr. XVI. Grevin, *Mort de César*. P. 1562. Aus der Vorrede *Discours sur le théatre.* (Citiert nach *Du Méril, Études* etc. p. 173.):

En ceste tragedie on trouvera par adventure estrange, que sans estre advoué d'aucun autheur ancien, j'ay faict la troupe interlocutoire de gensdarmes de vieilles bandes de Cesar, et non de quelques chantres, ainsi qu'on a accoustumé . . . J'ay en cecy esgard que je ne parloy pas aux Grecs, ny aux Romains, mais aux *François, lesquels ne se plaisent pas beaucoup en ces chantres* mal exercitez, ainsi que j'ay souuentesfois observé aux autres endroits où l'on en a mis en jeu.

Nr. XVII. Taille, *Saül le Furieux.* Aus der Vorrede fol. 3 b. f.:

Il fault qu'il y ait vn Chœur, c'est à dire, vne assemblee d'hommes ou de femmes, qui à la fin de l'acte discourent sur ce qui aura esté dit deuant: et sur tout d'obseruer ceste maniere de taire et supplier ce que facilement sans exprimer se pourroit entendre auoir esté fait en derrière: et de ne commencer à deduire sa Tragedie par le commencement de l'histoire ou du subiect, ains vers le milieu, ou la fin (ce qui est vn des principaux secrets de l'art dont ie vous parle) à la mode des meilleurs Poëtes vieux, et de ces grands Oeuures Heroiques, et ce à fin de ne l'ouir froidement, mais auec ceste attente, et ce plaisir d'en sçauuoir le commencemẽt, et puis la fin apres. Mais ie serois trop long à deduire par le menu ce propos que ce grand Aristote en ses Poëtiques, et apres luy Horace (mais non auec telle subtilité) ont continué plus amplement et mieux que moy, qui ne me suis accomodé qu'à vous, et non aux difficiles et graues oreilles des plus sçauants.

Nr. XVIII. Daigaliers. *L'Art Poetiqve.* Livre V. Cap. VII:

LEs chœurs selon Viperan au lieu susdict doibuent estre chantez en musique. Celuy qui est le principal des chœurs, s'appelle Coriphee et celuy qui en a le soin s'appelle Choragne. Les personnages sont jeunes gens qui disent apres chacun acte de peur que le Theatre ne demeurast vuide et que le peuple fust distraict, d'autant qu'à la Tragedie il y a cinq actes, et chacun acte a ses chœurs apres, excepté le cinquiesme qui n'en doit point auoir quoy que l'on en verra en mes deux Tragedies de la premiere impressiõ, en quoy ie cõfesse auoir failly. toutesfois c'est apres de Beaubreuil aduocat au siege presidial de Limoges. et Marnet, qui en ont faict de mesmes, à l'occasion desquels i'ay failly: car ils ont mis des chœurs apres le cinquiesme acte. Euripide a faict sa tragedie du Ciclope de laquelle i'ay parlé cy dessus sans y mettre des chœurs, en quoy il n'est pas à suiure. Le subject des chœurs c'est parler de ce qui est passé durant l'acte, l'autheur ou Poëte les dispose à sa volonté. Horace en parle en son art disant.

Authoris partes chorus, officiumque virile Defendat, etc.

Les chœurs declarent tousiours la verité du faict, et deplorent la fortune de ceux qu'on represente, ou louënt leurs beaux faits. Les actes sont les parties entieres de la tragedie, et sõt diuisés par les chœurs, et les chœurs commencent apres le premier, et finissent apres le quatriesme. Ie ne sçay pourquoy Garnier n'a obserué cela: car il a mis dans vn mesme acte deux ou trois chœurs, en diuers endroits, de sorte que le chœur ne peut distinguer vn acte de l'autre: outre en sa premiere tragedie il faict que la furie Megere toute seule faict vn acte il semble qu'en cela il n'aye pas voulu obseruer les preceptes en les negligeant, ou qu'il ait failly pour ne tenir aucun ordre en ses tragedies: toutesfois ie n'en parleray pas d'auantage, de peur qu'il ne semble que moy qui ne suis qu'vn nouueau apprentif, veille reprendre vn si docte et excellent personnage, qui a excellé en ce genre de poëme comme chacun sçait.

Des Vers de la Tragedie et chœurs (Chap. VIII):

. . . les chœurs sont faicts tousiours de toute sorte de carmes adonicques, qui sont de dix syllabes en bas, pourueu que l'ordre et vnisonité y soit gardée. Garnier a faict de mesme, et tous autres Poëtes qui ont escript des Tragedies. Pour moy i'ay tousiours obserué que tous les chœurs d'vne mesme Tragedie sont egaux en bastons ou couplets, pour la commodité des personnages: ce que les autres n'ont pas gardé. —

Nr. XIX. Vauquelin de la Fresnaye. *L'Art Poétique. Livre Second.* v. 467 ff.:

Le Chœur de la vertu doit estre la defence.
Du parti de l'autheur repreneur de l'offence:
Doit parler sagement, graue et sentencieux,
Se montrant de conseil aux grands officieux:
Chose n'entremeslant aux actes, que bien dite,
Bien ne vienne à propos, et qui bien ne profite:
Aux bons et vertueux il fauorisera,
Et les non feints amis, ami vray prisera.
Qu'il apaise tousiours vne ame couroucee,
Et plein de iugement descouure sa pensee:
Qu'il honore celuy qui du vice est vainqueur,
Loüant ouuertement les hommes de grand cœur,
La table sobre et nette, et l'vtile Iustice,
Les Edits et les Loix qui vont bridant le vice,
Et qu'il loüe en passant la douce oisiueté
Qu'on reçoit en la paix viuant en seureté:
Et qu'il tienne secrets les secrets qu'on luy baille:
Et que les puissants Dieux tousiours priant il aille,
Qu'aux humbles affligez il oste la douleur,
Et qu' aux fiers orgueilleux il donne le malheur.

Nr. XX. Lamy. *Nouvelles Reflexions.*

Chap. VII. . . . Ces Poemes [1]) se partagent ordinairement en cinq Actes, entre lesquels le Theatre est vuide. Les

[1]) Komödien und Tragödien.

Poëtes interrompent de la sorte la suite d'vne Piece, pour ne pas tenir dans vne application trop longue, ceux qui les écoutent. . . .

Chap. VIII. . . . Les Tragedies étoient plus serieuses. C'étoient des Chants que chantoient des Chœurs de Musiques, entre lesquels on inseroit des Récits. . . .

…ur

…t

Phonetische Litteratur

von 1876—1895.

Eine bibliographisch-kritische Übersicht

von

H. Breymann.

11 Bogen. Mk. 3.50.

Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdr.), Naumburg a. S.



